

قضايا الإستيقاظ

من خلال النصوص



محمد بن حمّودة



0181639

Bibliotheca Alexandrina

قضايا الإستيقاظ من خلال النصوص

تأليف

د. محمد بن حمودة



مفاهيم	:	سلسلة
قضايا الإستيطيقا من خلال نصوص	:	العنوان
محمد بن حمودة	:	تأليف
الأولى جانفي 2001	:	الطبعة
منير الشعراني	:	تصميم الغلاف
مشهد من مسرحية (يوليوس قيصر)	:	صورة الغلاف
دار محمد علي الحامي	:	نشر
40 شارع الشابي 3000 - صفاقس - تونس		
هاتف: 04-229322		
Email : caeu@gnet.tn		
00/389-111	:	رقم الناشر
ISBN: 9973-33-006-4	:	الترقيم الدولي

إلى الذي سيظلّ دوماً حاضراً
ما دامت الذكرى نوع حضور
إلى العزيز الراسخ
كسائر العُكُور

محمد بن مروة

المنصب الملتبس للإستطيقا

يمكن تعيين أبسط شكل للتعارض الإستطيقّي على أنه تعارض، من جهة بين الكائن الحي الميَّال بطبعه إلى الرّاحة في الوحدة، ممّا يغذّي فيه ميلا تلقائيًا إلى تعاطي اقتصار استطيقّي يتحدّد بموجبه العالم بالقياس إلى مجال وحدته ومن جهة أخرى، بين المادّة التي لا وحدة لها ولا تشتاّق إليها. من هذا المنظور تبدو الفارقة المحبّو بها الإنسان وقد تكثّفت في صيغة استطيقيّة تجعل منه كائنًا يريد أن يكون كلّ شيء، مع التمسك بمطلب الرّاحة في الوحدة. و بالإمكان القول إنه يجري الأمر و كأنّ الوجود استعاد مع الإنسان وحدته التي انشطرت منذ الفراق الذي حصل بين النّبات والحيوان والذي أخبر عنه بدقّة كبيرة "برغسون" في كتابه "التطور الخلّاق"¹. و فعلا، بين واقع الكيان الحيواني الذي يعتمد على الفعل وبين واقع النّبات من حيث أنّه مباشرة ذوقيّة للحياة، يرقى الوجود مع الإنسان إلى واقع فكرة متواطئة² (Univoque)، أي ينجح فعليًا في صهر المطلبين الإستطيقيّين المتعارضين ضمن بدهاة (Évidence) أسمى من راحة الوحدة اللازمة لغلبة النّوم النّباتي وأسمى كذلك من الإختلاجية الموسومة بها حركة التّحصيل الحيواني.

مجمال القول إنّ الإنسان لا يستوفي كنهه الإستطيقّي إلّا بتخطّيه للتّعارض بين ضرورة التّوأم مع الوجود، وذلك بأن يبيلور قدرته على أن يكون كلّ شيء و بين الاستجابة ليل الراحة ضمن الوحدة. على أن التخطّي المذكور لم يكن ممكنا إلّا على إثر عملية نقل (Transposition) وذلك طلبا لصعيد يتلاءم تلقائيًا مع مطلب التخطّي (La transgression). ولكن، على الصعيد البشريّ كذلك سيعود التّعارض الإستطيقّي للظهور في صيغة مستحدثة يمكن ضبطها بشيء من التجوُّز من خلال ازدواجية بلاغتين استطيقيتين: الأولى تأمّلية تتخطّي التّعارض الإستطيقّي المذكور على قاعدة اللامتنقسم والثانية تطلب نفس التخطّي ولكن على أرضية المنقسم.

من أجل فهم أوليّ و سريع للفرق بين الخيارين المذكورين ينبغي الانطلاق من ملاحظة مفادها أن الموقف المتمسك باللاّ إنقسام هو موقف يطمح إلى إنجاز التخطّي دون مغادرة المجال الإستطيقّي، في حين عمد أصحاب الخيار الثاني إلى توظيف التخطّي بشكل يقلب عين المجال الإستطيقّي و يشطبه. وعن هذا الاختيار الأخير يتولّد "عنصر" جديد تتنامي معه إنسانية الإنسان بتنامي عشقه وافتتانه به، عنيينا بالحديث "الموضوع"³ (L'objet). و فعلا، مهما تنوّعت صيغ التعبير عن هذا الافتتان و ذلك الإعجاب فإن مبدأها يظلّ هو عينه: قدرة الموضوع على أن يكون في حدّ نفسه متباينا بذلك مع الشيء (La chose) الخاضعة لصيرورة لا حدّ لها⁴. بعبارة أخرى، نجح الإنسان باصطناعه للموضوع في توظيف قدرته على الإيجاب بحيث تصطبّ بعد ذلك قيم الوجود وراء قيم التحدّد (La déterminabilité). وهو الاصطاف الذي سيغيّر من دلالة الإستطيقا بحيث تصبح

- 1 Bergson, *L'évolution créatrice*, P.U.F Cf. Chap.II, Les directions divergentes de la vie, torpeur intelligence, instinct.
- 2 التّواطؤ المذكور غير مرتّين بالمواضع و إنّما بما سمّاه هيرقليطس "القانون ضمن الصّيرورة" و الذي يميّز إدراكه عين الفنّان من حيث هي، حسب عبارة نيتشه، عين "تعاقد بنظرها كل شيء".
- 3 متوقفا عند هذا التحوّل على مستوى منصب الموضوع، سينتهي "باتاي" إلى صياغة مقابلة بين مجتمعات الأشخاص وبين مجتمعات الأشياء. أمّا ستراوس فسيميّز بين مجتمعات صنعت لتتوّم ومجتمعات صنعت لتتغيّر.
- 4 راجع مثلا الفصل الأوّل من كتاب: François Dagognet, *Éloge de l'objet*, Vrin, 1989

الإشارة إلى صعيد موسوم بالتباس علته غياب البعد القيمي المذكور والتمسك في المقابل بمتعبة (Hédonisme) لا تسطر بوضوح خط الفصل بين الإنسان وغيره من الكائنات الحيّة.

لا عجب، والحال هذه، أن تكون الفلسفة، منذ بدايتها الأفلاطونية، قد عيّنت لنفسها مهمّة قوامها إنقاذ الحسي من أجل إنقاذ المظاهر، وبالتالي إنقاذ الإستطيقا. ويتمثل رهان هذا الإنقاذ رئيسياً في تحطّي التعارض بين الطابع المباشر للخبرة الإستطيقية واقتضاء الكلية الملازم للاختيارات المعيارية. وبلوغ النّجاح في هذا المسعى من شأنه أن يجعل خبرة الرّاحة في الوحدة التي يجسدها نظام الهو هو (Le régime du Même) غير مقطوعة الصلة بسورة الحياة، فتتنوّع الرّاحة في الوحدة وتجدّد وتتوالد بغير انقطاع. حتّى لكأنّها الصّوت الذي هو واحد ومصدر لتوّعات من الأصوات لا ينضب معينها، ولكنه يبقى مع ذلك واحداً رغم أنّ عدداً كبيراً من الأفراد يستمعون إليه. ولعلّ النّجاح الذي أصابه أفلاطون في هذا الباب هو ما حمل "ريمون باير" على الجزم بأنّ "استطيقا أفلاطون أنعشت مجمل تصوّره الميتافيزيقي"¹. واضح إذن أن نزوة التأمّل، أيّا كان ذلك التأمّل، تحيل على شاغل إستطيقيّ بحث، نعني به مسألة *البهامة* وطبيعتها وشروطها من حيث هي كذلك: هل هي ذات طبيعة حسية (أي خبرة لا تقبل الإيجاب) أم أنّها معطى قيميّ (يمكن إخضاعه لبنية قولية أو بصرية)؟

يبدو أنّ الفلسفة باشرت الإستطيقا وهي تشرط بداهة بعينها. بداهة تكون موسومة بالإيجاب. لذلك عمدت، منذ "أفلاطون"، إلى فصل الإحساس عن مادته و ذلك خوفاً من الطّابع المنفلت والدائم الصّيرورة الملازم للمادة من حيث هي معطى أصليّ ومباشر. كما قامت الفلسفة بإقامة تعارض جذريّ بين الكيفيات الصرفة والكيفيات الحسية، بين الكيفيات الأولى والكيفيات القوّاني وهو ما جعل تأملاتها الإستطيقية تنحو منحاً معرفياً، الغاية منه تطوير تعددية الأحاسيس و شطب الجروحية (La vulnérabilité) الملازمة للتأثرية بما يحمله الحسي من روعة و رعب.

و فعلاً، إذا كان مصطلح إستطيقا ينحدر اشتقاقاً من الكلمة الإغريقية (Aisthesis) والتي تعني الحساسية بمعناها المزدوج، أي بدالاتها كمعرفة حسية (إدراك) و بدلالة التأثيرية الإحساسية الملازمة للوجدان (Affect) (و للتذكير بهذه الدلالة الاشتقاقية صرح "بول فاليري" قائلاً: "Esthétique, c'est l'esthésique" فقد أضافت الفلسفة إلى هذه الدلالة الاشتقاقية دلالة أخرى، تحظي منذ Baumgarten بالانتشار والتداول، وتعرف الإستطيقا بمقتضاها على أنّها "قول فلسفي في الفن". و قد ارتبط هذا التوجّه بأمل في تخليص الإستطيقا من كل اللبس الملازم للأحاسيس و الانفعالات و ذلك بتحويلها إلى موضوع معرفة. و إن شئنا الدقّة، جرى الأمر مع

1 بصدد استطيقا أفلاطون يكتب "باير" ما يلي:

Platon a vraisemblablement été peintre lui-même et a certainement fréquenté des artistes comme le peintre Parrhasios et le sculpteur Cleitos. Platon n'a pas écrit une esthétique. Wilamovitz a soutenu à tort que la philosophie de Platon était politique et sociale. Mais on peut soutenir avec plus de raison que la métaphysique platonicienne est une esthétique. Elle est formée par les Idées que nous ne constatons pas par les sens; au bout de la dialectique, par un saut, par une sorte d'intuition intellectuelle, nous avons la vision des Idées. Donc, l'exercice suprême dépasse l'intellectuel et appartient à l'intuition de l'intelligence, domaine propre de l'esthétique. » . Raymond Bayer, *Histoire de l'esthétique*, Armand Colin, 1961, p 28 .

من ناحيته "كريستين جامبي" من أنه لا ينبغي البحث لدى أفلاطون عن حقيقة تقريرية. Il ne faut pas chercher en Platon de vérité positive. » Christian Jambet, *L'apologie de Platon*, Grasset, 1976, p. 99.

الفلاسفة على نحو كانوا خلاله ينقّبون ضمن الحسّي عن نواة معرفيّة تصبح حقيقة نقيّة بعد فصلها عن أصناف الانحراف الذي يسبّبه جموح الحسّي. وقد تدرّجت عملية الفصل المذكورة فمرّت بمراحل نذكر بعضها لما للضيّق هذا المجال عن الاستقصاء. فبعد أن استهلّ أرسطو، ضمن كتابه عن "فن الشعر"، ما سيُسمى لاحقا استطيقا الأثر (L'esthétique de l'œuvre)، صير منذ سنة 1564 إلى توسيع مجال صلاحية مقولة الدّوق لتعبر من المجال الفيزيولوجي بحصر المعنى لتغطّي مجال ردود الأفعال الإنسانية بوجه عام. بعد ذلك -و تحديدا سنة 1643 - قام الرسّام Poussin باستعمال مصطلح الدّوق بدلالة الخبرة الإستطيقية و ذلك ضمن رسالة بعث بها إلى السيّد شانتولو. و من ناحيته، قام فولتير، ضمن موسوعته الفلسفية، بالتذكير أن الخبرة الدّوقية لا تحصل على دلالة إستطيقية أو أخلاقية إلا مجازا، إذ في حقيقة أمرها تظل ردّ فعل فيزيولوجي صرف. و عموما لم يلبث أن صير إلى الحديث عن إستطيقا سفلية و إستطيقا عليا. و قد استقرّ وقتها الاعتقاد أن خصوصيّة الفنّ لا تتمثل فقط في قدرته على العبور من الأولى إلى الثانية بل أساسا في تحويل الإستطيقا السفلية إلى عليا. و يلاحظ، في هذا الخصوص "مارك جيميناز" قائلا:

"Telle est la démarche de Baumgarten lorsqu'il considère que la faculté esthétique est de l'ordre de la connaissance. Certes, il s'agit d'une faculté de connaissance inférieure. Baumgarten la nomme *logica facultatis cognoscitiviae inferioris*. Philosophie des Grâces et des Muses, elle ne saurait rivaliser avec la raison. C'est cette science de la connaissance et de la représentation sensible qui prend désormais le nom d'esthétique"¹.

واضح إذن أنّ الفرق بين الإستطيقا السفلية و العليا ليس فرقا في الدّرجة بل في النوع. فعبارة "بومقارتن" تُبيّن أنه في الحالة الأولى يتعلّق الأمر بغيّوس و أن هدف الثانية هو إنتاج معرفة. و هي المهمة التي كان أفلاطون أوّل من ندب نفسه لتحقيقها، مواصلا بذلك مهمة معلّمه "سقراط اللاصوفي"، كما يسمّيه "نيتشه" في إشارة لمحاربتة لتصور وحدة الوجود كما صاغته و نشرته "الأورفية" ضمن عقيدتها الباطنية الجازمة أساسا أن "كلّ شيء يأتي من شيء واحد و ينحلّ إليه".

من جهة أخرى، فإنّه غنيّ عن الإشارة أنّ الإستطيقا، و الحال هذه، تشتمل على تعدّد علته تعدّد التّصورات التي من خلالها سيتمّ تعريف الفنّ. مع ذلك، لا بدّ من الملاحظة أنّ الإستطيقا ليست مرتبنة بالفنّ تماما. فكانت و هيقل توصل كلّ منهما إلى صياغة إستطيقا طريفة وذات إشعاع دون أن يفقها مع ذلك شيئا في فنّ عصرهما. لكن يبدو كذلك أنّهما كانا الأخيرين في النّجاح في مثل هذه الخطوة، إذ بعد ذلك أصبح من الدّارج أن يستند صاحب كلّ قول إستطقيّ إمّا إلى فنون عصره أو إلى فنّ بعينه. يبقى مع ذلك صحيحا أنّه في الغالب، استمدّت أعرق النّظريات الإستطيقية إشعاعها وتأثيرها من فهمها السليم لفنون عصرها و تطابقها معها. ولكن كيف يمكن تعيين الفارق الفاصل بين الفنّ وبين الإستطيقا، أي بين الفنّ و بين القول الذي يتخذ الفنّ غرضا ؟

للجواب عن مثل هذا السؤال لا بدّ من التوقّف عند اختلاف منصب الخبيريّ (L'empirique) ضمن القول الإستطقيّ عنه ضمن الممارسة الإبداعية الفنّية.

حقاً إن المؤثر الانفعالي (L'affect) مثله مثل الأفهم لا يتم بلوغه إلا بالارتفاع عن الإدراكات المعيشة. وإذا كان يمكن اعتبار هذا الارتفاع تعالياً يحيل على صيرورة من شأنها أن تقلب عين موضوعها (Métamorphoser)، فإن الصيرورة اللازمة للمؤثر الانفعالي هي غير الصيرورة اللازمة للأفهم. ففي حين أن الأخيرة هي البائية (L'hétérogénéité) في صيغتها المطلقة، فإن الأولى هي الغيرية وقد انخرطت في مادة التعبير. لذلك فإن الإحساس لا ينتسب إلا إلى مادته، بينما يطمح القول الفلسفي (الأفهم) أن يكون مستقلاً ومكتفياً ذاتياً. وعلى هذا المستوى تحديداً تتعين أخطر مصاعب، بل و مثالب الإستبطان. فمن جهة تعاطيها للأفاهيم كأداة تعبير، كانت الإستبطان مبالغة عفوية إلى استيعاب الصيرورة الحسية ضمن مقولات الصيرورة الأفهومية وإلى شطب الفارق الحاصل بينهما. ولكن هل مؤدى هذه الصعوبة هو القول باستحالة تطابق القول الإستبطاني مع الممارسة الفنية في فعلية تحققها (Dans son effectivité)؟ بكلام آخر: هل يمكن للممارسة الخبرية أن تكون موضوع خبرية متعالية (Empirisme transcendantal)؟

يمكن الاستدلال أولاً على هذا الإمكان بطريقة غير مباشرة، وذلك بالتوقف بين علاقة الإستبطان بالفن وعلاقته بالممارسة المهتمة بتاريخه. وأول ما يمكن ملاحظته في هذا السياق هو أن تاريخ الفن ليس مضطرباً للانطلاق من تصور إستبطاني للفن، في حين أن الإستبطان تحيل (وربما تصدر) عن منظور معين لتاريخ الفن. ذلك بسبب الطابع المتعالي لخبرية الإستبطان وغيابه في حالة تاريخ الفن. فتاريخ الفن يغلب عليه الطابع السردى ويذعن بالأساس لمقتضيات الذاكرة، في حين أن الإستبطان لا يمكن أن تخلو من حظ يزيد وينقص من التأويل والتأمل. والتأمل، كما هو معلوم، يشرط أفعال تعليق الحكم (Époché) والاستئناف والمحاكاة والانبهار وكلها أفعال ببناءً دونما حاجة لكي تعبر إلى الفعل. فجميعها يشرط ما اصطلح على تسميته بالقولقة الآلة (La synthèse passive). إذ يتعلق الأمر بفعل آلم وذلك لأنه يتعلق بفعل القبض (Contraction)، ويتعلق الأمر بتوليفة وذلك على اعتبار أن ذلك الفعل القيصي سيفضل بمهمة المركز الذي إذ يسمح بالعودة يسمح بتزامن عناصر لولاه لا أمكن تعاصرها وتأليفها لديمومة (Durée) ستمثل بدورها خامة الحاضر الحي والمشحون. وفي المقابل، فإن تاريخ الفن، شأنه شأن سائر أصناف السرد التاريخي، لا إمكان لقيامه إلا ضمن الامتلاء الذي يمثلته متن الممارسة التي يجري تدوينها، ولذلك لم يكن من السهل على تاريخ الفن أن يضع أسسه موضع مساءلة ومراجعة و لم يكن من الهين عليه إحداث الفراغ الذي يفضلته تتم مغادرة نصاب الإجماعي (Le consensuel) إلى مجال المتعالي مروراً بالإشكالي والاستفهامي. من ناحيته بين "نيتشه" كيف أنه إذا كان التقويم الإستبطاني لا يركّز إلا عدداً قليلاً من الكتابات الإبداعية فإن تاريخ الفن يقوم بتزكيته جميعاً¹. ولو شئنا صياغة هذا الفرق في علاقة كل من تاريخ الفن والإستبطان بالمتعالي على طريقة الفلاسفة العرب الأوائل قلنا إن تاريخ الفن منخرط في الملة (نظام الهو هو Le régime du Même) بينما ترنو الإستبطان نحو الكلّي. وقديما ميز أرسطو بين التاريخ والشعر فقال: "إن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروى الأحداث شعراً والآخر

1 Selon lui, « toute véritable œuvre d'art doit pouvoir être appréciée indépendamment de toute présupposition historique. Il y a par contre des écrits dont toute la valeur réside dans leur position historique. L'histoire de la littérature prend en considération aussi bien les œuvres d'art que les ouvrages sans valeur, pour autant qu'ils représentent l'époque. Elle est donc complice du brouillage, ou tout au moins elle légitime ce qui est secondaire. L'appréciation esthétique ne prolonge la vie que de peu d'écrits, celle de l'histoire littéraire le fait pour tous. ». Nietzsche, *Sur Démocrate*, traduit par Philippe Ducat, Editions Métailié, 1990, p. 36.

يرويهما نثرا ... وإنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروى الأحداث التي وقعت فعلا، بينما الآخر يروى الأحداث التي يمكن أن تقع. ولهذا كان الشعر أوفر حظاً من الفلسفة وأسمى مقاما من التاريخ، لأنّ الشعر بالأحرى يروى الكلّي، بينما التاريخ يروى الجزئي¹. ويستنتج "ابن سينا" فيقول: "ولهذا صار الشعر أكثر مشابهة للفلسفة من الكلام الآخر لأنه أشدّ تناولا للموجود وأحكم بالحكم الكلّي"². على أن تطوّر الإستطيقا سوف يقوم بتعديل هذا الفصل بين الكلّي ونظام الهو هو دون إلغائه مع ذلك. فإذا كان "ابن سينا" برّر حكمه الذي سبقته الإشارة إليه بملاحظته أن "الشعر المراد فيه التخييل، لا إفادة الآراء"، فإن "دولوز" و "غتاري" سيجزمان، وما بالعهد من قدم، أن "الفنّ ليس له رأي"³. مع ذلك فإنهما لم يكونا الوحيديين في التشهير بغرط محاكاة الإستطيقا للفلسفة وذلك لما تسبّب فيه من حجب كل حسن تاريخي عن الإستطيقا وهو ما يحيلها على معاداة كلّ مظاهر الصّيرورة. بكلام آخر يمكن القول بأنّ عيب التاريخ عموما يتمثّل في وثنية العرضيّ (Fétichisme de la contingence) في حين أن الإستطيقا الفلسفيّة لا تتحرّر من ذلك العيب إلا لتتورط في وثنية الهوية (L'identité). فكيف يمكن للعرضيّ أن يصبح إستطيقياً ؟ ذلك هو السؤال الذي يجب على الإستطيقا الجواب عليه لتتصلح مع الفنّ، وعبره مع الحياة. وهذا السؤال يمكن صياغته إستطيقياً كالتّالي: ما هي خصائص "المتعيّن الإستطيقيّ؟" (Qu'est-ce que le concret esthétique?).

الإستطيقيّ هو المبين بإطلاق وهو مع ذلك موسوم بالبداهة التي يستوي معها الظهور مع الاختفاء. وإذا كان هايدغر يجزم أن "الظهور والإنحجاب هما فعل واحد، وليس فعلين متميزين"⁴ فذلك على اعتبار أنّه يعنى بحديثه الكيفيّة في بعدها الصّرف. ونعني بالكيفيّة الصّرفة الخاصيّة التي لا تنفك عن شيء ما، ومنه طابعها الإستطيقيّ، أي منه تخطّي تماسكها لتماسك حواملها وعدم ارتهاؤها بدوامها. ذلك أنّه بحكم طبيعتها الحسيّة، تنتشر الكيفيّة الصّرفة انتشارا يحجبها كمحسوس. ولذلك صحّ القول أن الإستطيقيّ، بدلالة المحسوس، هو ما لا حدّ له ولكنه كذلك ما بدونه ينعدم الإمكان كإمكان. فالحسّي هو خميرة لا ذخيرة (أفلاطون، القوانين 844). ووقفا عند هذا الالتباس التكوينيّ تعددت المحاولات من أجل تسمية المحسوس بما يطابقه من تفرّد وخصوصية. نذكر في هذا الصّدّد كيف أن "بلانشو" سمّاه "المستحيل"، وعده "ستراوس" "دالاً عائماً" وصفه "هايدغر" بأنه "لاشيء". واجتمع لفيف من المتأمّلين على اعتباره "الدرجة الصفر" من كلّ كيفيّة، كما وسمه كلّ من "أرتو" و "دولوز" و "ليوتار" "بالجسد المنقوص الأعضاء" (Le corps sans organes) .. الخ.

مجمل القول أنّه إذا صحّ قولنا إنّ المنشغل بالإستطيقا هو من اعتبر أن "الكنه" أو الكيفيّة الصّرفة هي مشكلته فذلك على اعتبار أنّ مشكلة الإستطيقا هي الحسّي. ويمثّل الحسّي مشكلة لأنّه لا فعلية للحياة بدونه ومع ذلك فإن من شأن شمولية حضوره حين تُترك لذاتها أن تؤوّل إلى عدمية معناه، إلى عمق غير قادر على أن يضطلع بأي دور من أدوار الرّافعة.

1 أرسطو، فنّ الشعر، ترجمة عبد الرّحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1451، ص 26.

2 ابن سينا، كتاب الشعر، تحقيق عبد الرّحمان بدوي، الدار المصريّة للتأليف والترجمة، القاهرة، 1966، ص 54.

3 جيل دولوز و فيليكس غتاري، ما هي الفلسفة، ترجمة مطاع صفدي، نشر مركز الإنماء القومي والمركز الثقافي العربي، ص 184.

4 مارتين هيدغر، مبدأ العلة، ترجمة د. نظير جاهل، المؤسّسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع، 1991، ص 69.

إستطيقا اللّامنقسم

الفظيع: من التصادم إلى التعقّد

إنّ الفظيع هو ما "جاوز الحدّ" وانجرّ عنه موقف عاطفيّ سلبيّ فهو ما لا يحتمل وما لا يطاق: "قطع الأمر وأقطع: اشتدّ وشنع وجاوز المقدار وبرّح... قطعت بالأمر أقطع فطاعة إذا هالك وغلبك فلم تثق بأن تطيقه". إنّ الفظيع غير "المخيف" لأنّه قد لا يحصل منه خطر واضح على الذات، وهو غير القبيح لأنّ القبيح قد لا ينجّر عنه موقف انفعاليّ، وهو غير الغريب لأنّ الغريب قد يطاق ويعجب به. إنّ الفظيع في رأينا مزيج من هذه المقولات لا يمكن اختزاله في إحداها وقد جعلناه عنواناً لرفض الغير نظراً لما تحتويه الكلمة من شحنة سلبية معبرة عن مواقف الإنكار والاستقباح والاستعظام.

ولعلّ التحليل سيزيد توضيحه بصفة إيجابية. أما المقدّس فهو "المنزّه المظهر" (اللسان - قدس) ونقصد به (Le sacré) الذي يدلّ أيضاً في معناه الاشتقاقي اللاتيني على التفرّيق والتمييز. فالمقدّس هو المجال الذي يعزل عن الدنيويّ لأنّه مجال تواصل بين عالم البشر والعالم المغارق للبشر.

وليس الفظيع والمقدّس ضدّين ولا مترادفين بل بينهما تقاطع مجاله العنف. فالفظيع يفترض وجود عنف لا يقبله الرائي فيولد لديه شعوراً بما لا يحتمل هو أساس رفض الغير. والمقدّس "هو العنف ذاته" حسب رينيه جيران René Girard ولكنّه "العنف المنظّم الموجه نحو السّلم والسّلامة". وهذا العنف يتمكّل خاصّة في الأضحية التي يسري دمها المهدر في المجموعة والثقافة فيشدّ أواصرها. ويمكن أن نتعرّض أولاً إلى هذا العنف المقدّس الذي يكون فظيعاً إذا نظرنا إليه من خارج المجموعة المتعاطية له. ولعلّ أهمّ مظهر من مظاهره يتجلّى في الأضحية البشرية التي "ولاشكّ ترفع سلسلة الطقوس الدّينية القاسية إلى قمة الفظاعة".

إنّ مشهد احتراق الإنسان حيّاً من شأنه أن يصيب المسلم بالذهشة و البهتة والفرق والهلع. وقد حرص ابن بطوطة على معاينة أحد مشاهد احتراق الزّوجات في الهند مع أزواجهنّ ووصف لنا هذا المشهد بدقّة ولم يخف علينا انفعاله الشّديد بسببه: "ولما رأيت ذلك كدت أسقط عن فرسي لولا أصحابي تداركوني بالماء فغسلوا وجهي وانصرفوا" وقد تكون إغماءة ابن بطوطة كما كتبت لنا وسيلة بلاغية تلفت الانتباه إلى أهميّة ما قيل ولكنّها كذلك وسيلة للإقناع بقظاعة ما يأتيه "الكفّار" وسواء أغمي على ابن بطوطة حقيقة أو وهما فإنّ لارتباط الإغماء بمشهد الحرق دلالة، وفيه حقيقة نفسية مكتوبة هي غير حقيقة التّطابق مع الواقع التّاريخيّ الحداثيّ. ويمكن أن نفكّر في أسباب هذا الإغماء. فلنذكر أولاً أكثرها بداهة وأقلّها إثارة للجدل:

1. إنّ عمليّة إحراق المرأة أضحية - انتحار لأنّ المرأة تقبل على الاحتراق من تلقاء نفسها: "واحتراق المرأة بعد زوجها عندهم أمر مندوب إليه غير واجب". وقتل الإنسان نفسه أمر فظيع يناقض الإسلام، أي إسلام الإنسان نفسه ومصيره إلى الله.
2. تنسب النّار في الإسلام إلى الله الذي من حقّه التّحريق دون غيره. وتوجد مفارقة في موقف هؤلاء الهنود من النّار فهم يستعملونها أداة ويستغلّون ما فيها من طاقة عجيبة وهم يعبدونها في الوقت نفسه: "ثمّ جمعت يديها على رأسها خدمة للنّار ورمّت بنفسها فيها".
3. إن طقوس الموت كما شرّع لها في الإسلام خالية من مظاهر الاحتفال وممارسة ما يسمّيه باتاي (Bataille) بـ "إقامة الأفراح أمام الموت". (Pratique de la joie devant la mort) وقد ألحّ كاتب الرحلة على وصف مظاهر

الاحتفال بحرق زوجات "الكافر الثلاث: ولا تعاهدت النسوة اللاتي ذكرناهن على إحراق أنفسهن أقمن قبل ذلك ثلاثة أيام في غناء وطرب وأكل وشرب كأنهن يودعن الدنيا وأتى إليهن النساء من كل جهة. وفي صبيحة اليوم الرابع أوتيت كل واحدة منهن بفرس فركبته وهي متزينة متعطرة وفي يمانها جوزة نارجيل تلعب بها وفي يسراها مرآة تنظر فيها وجهها والبراهمة يحفون بها وأقاربها معها وبين يديها الأطباء والأبواق والأنفار (جمع نفير)...".

4. يذكر مشهد النار بالآخرة وماتثيره من مخاوف:

"وركبت مع أصحابي لأرى كيفية صنعهم في الاحتراق فسرنا معهم نحو ثلاثة أميال وانتهينا إلى موضع مظلم كثير المياه والأشجار متكاثف الظلال بين أشجاره أربع قباب في كل قبة صنم من الحجارة وبين القباب صهريج ماء قد تكاثفت عليه الظلال وتزاحمت الأشجار فلا تتخللها الشمس فكان ذلك الموضع بقعة من بقع جهنم أعادنا الله منها". وكثيرا ما نجد في أدب الرحلة إسقاطا لزمان الآخرة على المكان الآخر فتظهر أشراف الساعة، قبل أوانها ربما، في بلاد الغير وخاصة في الأماكن التي تعد آخر الأرض.

ويمكن أن نذهب إلى أن إغماء ابن بطوطة تدل على فشل مؤقت في الثبات أمام إثارة شديدة لا تكفي الأسباب المذكورة لتفسيرها فإحالة النار على الآخرة قد تكون مظهرا واحدا من مظاهر الاختلال هو الذي يكشف كثافة الذات وغيريتها لأن الصدام مع الغير يصبح انكشافا لمناطق مخبوءة داخل الذات. ألا يمكن أن نعتبر "الفظيع" ترجمة وجيهة لما يسميه فرويد بـ (Unheimlich) وترجم إلى الفرنسية ترجمة تقريبية بـ (L'inquiétante étrangeté)؟ إن هذا "الفظيع" الفرويدي هو "غير الأليف" (Unheimlich) الذي يتحد بنقيضه "الأليف" (heimlich) ليدل على المكبوت الفردي أو الجماعي البدائي عندما يعود فيحدث نوعا من الهلع والقلق: "يتكون الشعور بالفظيع عندما تنبعت مركبات طفولية مكبوتة نتيجة انطباع ما أو عندما تتدعم من جديد اعتقادات بدائية متجاوزة".

إنه "ما يجب أن يبقى خافيا في الظل وما يظهر رغم ذلك". ولنعد إلى المعنى الاشتقاقي "للفظيع" في العربية فإنه مزدوج فهو السلبي الغيري الذي لا يطاق وهو كذلك "الماء العذب والماء الفظيع هو الماء الزلال الصافي وضده المضاض وهو الشديد الملوحة. قال الشاعر:

يُردن بحورا ما يمدّ حمامها • أتى عيون ماؤهن فظيــــــــــــــــع

(اللسان قطع). ولا يخفى ما في الماء (وفي العين) من دلالة على الأصل والرحم والأم (نضيف إلى هذا أن "الفظي" هو ماء الرحم - لسان فظا) ويمكن أن نتساءل، دون تقديم أجوبة نهائية، عن العناصر الأصلية المترسّخة المرفوضة التي يثيرها المشهد الناري الفظيع:

1. لعلها تكمن في عنصر النار نفسه فهو "نموذج أصلي" أي عنصر من عناصر بنية تحتية خيالية ثابتة. وللنار حدة واصدام يقف الإنسان الطفل أمامها مدهوشا ولها معان شتى فهي نار العشق ونار التقنية والسيطرة ونار النور المعلاة إضافة إلى كونها نار التطهير في هذا المشهد الجنائزي.

2. أو لعل هذه العناصر الأصلية تعود إلى ماض سحيق كانت القرايين فيه بشرية. إنه ماض ينكره القرآن ويقدم قصة إبراهيم الذي فدى ابنه بالكبش على أنها فاتحة لبديل له أي لنظام آخر في الأضحي أقل عنفا.

3. لعلّها تعود إلى عهود قديمة كان الحرق فيها وسيلة تطهير الموتى ونحن نجد في الحديث النبويّ بعض الإشارات إلى حرق الموتى تنسب إلى "بني إسرائيل". فهل حصلت نقلة من الحرق إلى الغسل ومن النّار إلى الماء؟

ويمكن أن نذهب أيضاً إلى أن إغماءة ابن بطوطة ناتجة عن "الشفقة" وهي "عدم قبول آلام الآخرين ولاشكّ أن الشّفقة تفقرض التّماهي مع الآخر المتألم ولعلّها تفترض أيضاً شعوراً بالاشتراك في انتماء ومنزلة ما. وهذا ما بيّنه المفكر الإيطالي بوري (Bori) في حديثه عن الجذر السامي "رحم" الذي يعني في الوقت نفسه الشّفقة والرّحم وصلته.

وسواء تعلق الأمر "بالخطيعة الأصليّة المرفوض أو بمشاعر الشّفقة والتّماهي فإنّ هذه الكثافة الشعورية واللاشعورية التي يعبر عنها المشهد هي أوّل تعقّد في لعبة الغيرية. فالخطيعة الذي جعلناه عنواناً للغيرية التي لا تحتلّ يصبح دليلاً على وجود غيرية ذاتيّة هي البعد الزمانيّ للغير المكانيّ. إنّه عثور الذات على "ما هو أقدم منها فيها" ومشاعر الشّفقة دليل على وجود غيرية ذاتيّة هي البعد الإسهاميّ (Participant) المترسّخ لدى الإنسان، إنّه عثور الذات على الصّنو الذي يثير ألمه الألم.

ولكنّ لحظات اكتشاف الغيرية على هشاشتها متكرّرة في أدب الرّحلة ومتنوّعة. والذات التي تعثر على الغير والصّنو الكامنين فيها تعثر أيضاً على حقيقة نسبيّتها أي على كونها غيرا للغير، مرفوضا لديه أو مثيرا للشّفقة.

فقط يد السارق في الإسلام يمكن أن نعتبره عقوبة "إضحوية" لأنّها "حدّ" والحدّ بالمعنى الفقهيّ التقنيّ للكلمة هو "عقوبة مقدّرة تجب حقاً لله تعالى فلا يسمى القصاص حدّاً لأنّه حقّ العبد ولا التعزيز لعدم التقدير". فلعلّ حدود الله هذه مجال تقاطع بين العبادات والمعاملات ولعلّ قطع اليد في أصله نوع من الأضحى التكفيرية. وعلى آية حال ففيه من العنف الجسديّ ما في الأضحى البشريّة التي شاهدها ابن بطوطة في الهند. الفعلان يؤدّيان إلى الإغماءة:

. يقول هذا الرّحالة متحدثاً عن أهل جزائر ذبيّة المهل وهم حديثو عهد بالاسلام وبحدود الله: "أهل هذه الجزائر أهل صلاح وديانة وإيمان صحيح ونية صادقة وإذا رأى الإنسان أحدهم قال له: الله ربّي ومحمّد نبيّي وأبدانهم ضعيفة ولا عهد لهم بالقتال والمحاربة ولقد أمرت مرّة بقطع يد سارق بها فغشي على جماعة منهم كانوا بالمجلس". فمقدّس الذات هو فظيعة الغير أيضاً. فظيعة بفظيعة، إغماءة بإغماءة.

إنّ "صدمة الفظيعة" كما تعيشها الذات ويعيشها الغير إذ يلتقي بالذات وكما تراه الذات من شأنها أن تعمّق الأنا وتحدّد من مركزيّتها. ولكن هذه الغيرية تبقى مشدودة إلى مرجع الذات لذلك يمكن تسميتها بـ "غيرية الذات". إنّها مرحلة أولى في اكتشاف الغير تفقّر إلى أبعاد غيرية أخرى منها:

1. الوعي بالغيرية والتّعبير عنها بحيث لا تكتشفها الذات في لحظة إغماءة كما سبق أن ذكرنا.
2. الخروج من دائرة الفظيعة، أي الغيرية التي لا تحتلّ، وإن عثر فيها على غيرية الذات.
3. اكتشاف حقيقة الغير التي لا تحيل على الذات بحيث لا يكون الغير مجرد مرآة تتمرأى فيه الأنا وإن كانت هذه المرآة كاشفة نافذة إلى أعماقها.

د. رجاء بن سلامة، المقدّس والغيرية، قراءة في نصوص أدب الرحلة

مجلة الحياة الثقافية، العدد 99، نوفمبر 1998، ص ص 8 - 10.

في الـ "لأن" فإنه رابط الحَمَل. إلا أن ما يسعى إليه الرابطان المختلفان، أي العلة، فيبقى، كما يبدو، هو نفسه. ولما كان الشطر الأول من البيت ينفي وجود العلة فيما يؤكد الشطر الثاني من البيت نفسه، وجودها صراحة في الـ "لماذا" فإننا نجد أنفسنا هنا أمام تناقض معين وهو أن الشيء نفسه، أي العلة، يؤكد وينفي في آن معا. ولكن هل أن العلة التي تبحث عنها الـ "لماذا" وتلك التي تأتي الـ "لأن" هما علة واحدة؟ إن الإجابة تأتي في البيت الثاني من المثل وهو يتضمن شرح البيت الأول. إن الوضوح والإيجاز اللذين يتصف بهما هذا المثل يثيران الدهشة ويدفعاننا إلى الإقرار بأن التصوف لا يكون عظيما وأصيلا إلا بقدر ما يتمتع بدقة الفكر وعمقه، وإن المعلم اكهارت (Eckhart) يشهد بذلك. يقول البيت الثاني لدى أنجيلوس: "لا تبالي بنفسها ولا ترغب في أن يراها أحد". يقول لنا الشطر الأول من البيت الثاني كيف يمكننا فهم الـ "ليس" في الشطر الأول من البيت الأول: ليس للوردة أن تفكر بنفسها لتكون وردة. فليس هناك حاجة في أن تهتم اهتماما مخصوصا بذاتها. أي أن وضعيتها كوردة لا تتطلب منها بأن تنتبه لنفسها تنبها مخصوصا بذاتها، وكذلك إلى كل ذاتياتها. أي لما يؤسسها أو يؤصلها. [...] ومع ذلك فإن غمط انتمائها إلى هذا الحقل يبقى غمطا مخصوصا ومختلفا بالتالي عن غمط إقامتنا. ونكون قصيري النظر إذا اعتقدنا بأن حكمة أنجيلوس سيلسيوس لا تهدف إلا إلى تعيين الفارق بين الإنسان والوردة من حيث لوازمها الوجودية. فما لا تحكيه الحكمة -وهو ما يشكل جوهرها- هو بالأحرى أن الإنسان في باطن وجوده المنحجب ليس إلا ما يجعله بطريقته الخاصة مشابها للوردة. ولا يمكننا هنا أن نتابع هذه الفكرة أو أن ندفع بها إلى أبعد من ذلك. ونكتفي بالوقوف عند هذه الجملة: "الوردة بدون لماذا؟".

هايدغر، مبدأ العلة

ترجمة د. نظير جاهل، المؤسسة الجامعية، 42-44.

«إذا كانت الأزهار تمثل "عناصر ثانوية جهنمية" فلائها، إذ لا تدل على شيء، تظل مع ذلك، الحامل، لكن المخفي أبدا، لكامل النص وجميع التحديدات». [...] "بدأوا يوجدون بالنسبة إلي بوجودهم الخاص، مع مساهمة متناقضة لحامل ما: الأزهار. "تلكم هي العلاقة المعجزة بالنص"».

دريدا، الكتابة والاختلاف،

ترجمة كاسم جهاد، ص 200.



زوج الحذاء بدون لماذا

فضاعة الوردة:

«فلنعد إلى مثل أنجيلوس الصوفي: "الوردة بدون لماذا، تفتتح لأنها تفتتح، لا تهتم بنفسها، ولا ترغب في أن يراها أحد". لتذكر أولا صيغة مبدأ العلة المختصرة: لا شيء (يوجد) بدون علة. إن أبيات أنجيلوس سيلسيوس تنقض بفظاظه هذه الصيغة: "الوردة بدون لماذا" والوردة هنا تظهر كمثل يرمز إلى كل ما يفتتح، ينمو أي لكل نمو أو تكون. فليس لمبدأ العلة وفقا لكلام الشاعر أي سطوة في هذا الميدان. إلا أن علم الثبات يقيم بالمقابل وبسهولة سلسلة من العلل وشروط تحكم نمو الثبات. ولا نحتاج إلى العلم لننقض مثل أنجيلوس، ونقول بأن لنمو الثبات "لماذا"، أي أسبابا لا ينفك عنها. أي أن التجربة اليومية تدعم القول بحاجة النمو وتفتتح الأزهار إلى علل ضرورية. ولكن من غير الضروري أن نحتج ضد الشاعر بالبراهين التي تثبت ضرورة العلل، لأن الشاعر يقرر بذلك ويثبت في مثله: ليس للوردة لماذا، وهي تفتتح لأنها تفتتح. "لأن"، ألا تشير "لأن" إلى رابط المعلول بالعللة، وألا تخرج هذه الأخيرة إلى التور؟ الوردة بدون "لماذا" ولكنها ليست بدون "لأن". إن الشاعر يناقض نفسه بنفسه ويتكلم بإيهام، وهنا بالذات يكمن طابعه الصوفي. غير أن الشاعر يتكلم بوضوح. "لماذا" و"لأن" تدلان على أشياء مختلفة. تستخدم "لماذا" للسؤال عن السبب/العللة. "لأن" تجيب وتعين السبب/العللة. "لماذا" تبحث عن العلة. "لأن" تعطيها. إذن ها هنا طرق مختلفة لتصوير الارتباط بالعللة. ففي الـ "لماذا" الارتباط بالعللة هو رابط التفتيش والبحث. أما

هاشية

يجزم ابن سينا أن "غير المعتاد معيف". وبحكم أن العادة هي من اختصاص العقل العملي، فإنّه بالإمكان القول أن المعيف هو ما يعطّل صلاحية العقل العمليّ وذلك بتخطي حدوده وإهدار صلاحياته. معنى ذلك أن الفظيع - بحكم أنه من جنس المعيف ولكن بأكثر حدّة - هو ما لا حدّ له. أي أنه ما كان على درجة من المباشرة التي يستحيل معها اللّجوء إلى أيّ نوع من أنواع الوسائط. وبالرجوع مرّة أخرى لابن سينا فإنّه بالإمكان ذكر قوله: "لا حدّ للمفرد بوجه من الوجوه، وإن كان للمركّب حدّ"¹. فهل معنى ذلك أن المفرد هو الفظيع؟

مبدئيّاً الجواب بنعم عن هكذا سؤال يكاد يكون من تحصيل الحاصل. فالمفرد بلا حدّ ولذا فهو خال من كلّ دلالة وهو علّة فضاءته. ومعلوم أن المعنى لا يضيف الدّلالة على الأشياء إلا بشرط وجود ما قبلية ما (Un apriori) ولو شئنا بلورة هذا الشرط العام انطلاقاً من المتن السنوي مرّة أخرى، لقلنا إنّ الدّلالة هي حالة ينجح خلالها الإنسان في إقامة اتّصالية بين مقدّمات كبرى وبين أوضاع جزئية. لذلك اعتبر ابن سينا في كتابه "النفس" أن "أخصّ الخواصّ بالإنسان تصوّر المعاني الكلية العقلية المجردة عن المادّة كلّ التجريد والتوصّل إلى معرفة المجهولات تصديقا وتصوراً من المعلومات العقلية. فهذه الأحوال والأفعال هي ممّا يوجد للإنسان، وجلّها يختصّ به الإنسان وإن كان بعضها بدنيّاً، ولكنّه موجود لبدين الإنسان بسبب النفس التي للإنسان التي ليست لسائر الحيوان، بل نقول: إنّ للإنسان تصرّفاً في أمور جزئية وتصرّفاً في أمور كلية والأمر الكلية إنما يكون فيها اعتقاد فقط ولو كان أيضاً في عمل، فإنّ من اعتقد اعتقاداً كلياً أنّ البيت كيف ينبغي أن يبنى، فإنه لا يصدر عن هذا الاعتقاد وحده بيت مخصوص صدوراً أوليّاً، فإنّ الأفعال تتناول أموراً جزئية وتصدر عن آراء جزئية، وذلك لأنّ الكلّي ليس يختصّ بهذا دون ذلك. [...] فتكون للإنسان إذن قوّة تختصّ بالأراء الكلية، وقوّة أخرى تختصّ بالرؤية في الأمور الجزئية، فيما ينبغي أن يفعل ويترك ممّا ينفع ويضرّ، وممّا هو جميل وقبيح وخير وشرّ، ويكون ذلك يضرب من القياس والتأمّل صحيح أو سقيم غايته أنّه يوقع رأياً في أمر جزئيّ مستقبل من الأمور الممكنة"².

واضح إذن كيف أنّ الجزئيّ هو غير المفرد وذلك بفعل اندراج الأوّل تحت حكم القياس والمقايضة (La commensurabilité) أي تطابقه مع تصوّره. وبفعل هذا الاندراج كان متاحاً للجزئيّ أن يكون جميلاً أو قبيحاً، نافعا أو ضاراً، خيراً أو شراً. وكلّ هذه الأحكام هي في حقيقة أمرها من المضاف وهي حاصل علاقاتها وحدودها. واعتبار ابن سينا لهذه المباشرة للجزئيّ بواسطة التّصور من أخصّ الخواصّ بالإنسان يتضمّن إشارة إلى اختلاف الأخير عن الحيوان الذي لا يباشر الجزئيّ إلاّ معتمداً على الغريزة أو ما يسمّيه ابن سينا الجبلة والإلهام الإلهي. ولتبيين الفرق بين نمطي المباشرة الإنسانية والحيوانية يكفينّا التوقّف عند الفرق بين طبيعة الخوف الإنسانيّ وبين نظيره الحيوانيّ. يقول ابن سينا: "و قد يعرض للإنسان انفعال نفسانيّ بسبب ظنّه أنّ أمراً في المستقبل يكون ممّا يضرّه، وذلك يسمّى الخوف. والحيوانات الأخرى إنما يكون ذلك لها بحسب الآن في

1 ابن سينا، كتاب الإلهيات، ضمن كتاب الشّفاء، تحقيق الأستاذين الأب قنواي وسعيد زايد، مراجعة وتقديم د. إبراهيم مذكور، الهيئة العامّة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة 1960، ص 245.

2 ابن سينا، كتاب النفس، ضمن كتاب الشّفاء، تحقيق الأب جورج قنواي وسعيد زايد، مراجعة د. إبراهيم مذكور، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، 1975، صص 174-175.

غالب الأمر، أو متصلاً بالآن، و لا يكون فيما يبعد من الآن من الزمان ذلك". نرى كيف أنّ الحيوان و الإنسان يشتركان في الاعتماد على أنظمة إدراكية تسمح بضرب من الراحة في الوحدة وذلك باعتمادها على ما يسميه ابن سينا "القابل الوجداني" (الصورة بالنسبة إلى الإنسان والجبلّة أي الغريزة بالنسبة إلى الحيوان) و إن اختلفت الحيوانات عن الإنسان في أنّ الوحدة التي تولّد لها محدودة بحدود الحاضر الحيّ في حين يستيق الإنسان راهنه نحو الآتي من الزمن. و لكنّ هذا الفرق يتقلّص إلى حدّ غير قليل حين نعلم "أنّ القوّة الحسّاسة لا تحصّل على الصورة الحسيّة بإرادة حركة و فعل منها بل بوصول ذات المحسوس إليها إمّا بالاتّفاق و إمّا بتوسّط القوّة المحركة و تجرد الصور لها بإعانة الوسائط الموصلة للصور إليها"¹. ولكن ما الذي يميّز ذات المفرد؟ إنه تحديداً عدم إذعانه لمشروطة القابل الوجدانيّ و تمسّكه بميله لأن يكون كلّ شيء، و هو أمر يستقطعه المعنى لأنّ من شأن هذا التمسك أن يهدر الوظيفة الارجاعية. فالمفرد هو ما كان خارج التصرّو و ما لا يتيح أحكاماً مستندة إلى قياس، أي خارج مرجعية نظام الهو و خارج نظام العقل. و عليه فإنّه ليس أفضح بالنسبة إلى الإنسان من الخبرة التي يعيش خلالها وصول ذات محسوس إليه و تكون هذه الذات بلا اسم يعينها و غير قابلة للتصنيف ضمن تصوّرات العقل العمليّ. و المفرد يجسّد تماماً عناصر الفضاء المذكورة لأنّه عديم الشكل، و هو كذلك بسبب احتفاظه بالاستعداد عند درجته الأصليّة، أي السابقة كلّ تحديد. و هو ما يدلّ على أنّ المفرد هو المادّة إذ، كما يقول ابن سينا، فإن "الاستعداد بالحقيقة أمر للمادّة، و تكاد المادّة تكون مستعدّة لكلّ شيء، وفيها قوّة قبول لكلّ شيء"². لذلك اعتبر ابن سينا في كتاب الإلهيات أن "المادّة الأولى هي بالقوّة كلّ شيء" (ص، 175). التّشديد من). و تبليغ مسألة الفطّيع ذروة حدّتها حين نذكر ما لاحظته ابن سينا في رسالة العشق من أنّ الإدراك نفسه دليل عشق الطّبع لما أدرّك. و فعلاً، إذا كان أرسطو قرّر في كتابه "النفس" أنّ "الحسّ هو ضرب من ضروب الاستحالة"³، وأنّ "الإدراك ضرب من ضروب التّألم" (ص 59) بحيث أنّ "الشيء يألّم ما لم يكن مثل، حتى إذا ألّم صار شبيهاً مثل ذلك الذي منه كان الفعل" (ص 44)، فإنّ ابن سينا أوجز كلّ ذلك عند تعريفه للعشق قائلاً: "العشق هو إذعان لاقتضاء الاستحالة". و عليه، فإنّه حين يدرك الإنسان مفرداً ما، فإنّه صائر حتماً إمّا إلى نفس فكرة الطّبع من أساسها بما أنّه سيخبر مع ذاك الإدراك بميله الأصليّ إلى أن يكون كلّ شيء، أو هو صائر، في المقابل، إلى الفزع الذي يبلغ درجة الدّهول عن النّفس وعن مقتضياتها. و طرافة نصّ ابن بطوطة الوارد أعلاه، تتمكّل أساساً في كشفها للمقلوبية (La réversibilité) التي يتّسم بها الفطّيع. إذ في كلّ مرّة وجد أحد الأطراف (ابن بطوطة من جهة والآخر من جهة أخرى) نفسه حيال موقف يدعوّه للألم بواقعة مفردة - أي غير قابلة للاندرج ضمن نسق تصوّراته - إلّا وانساق إلى ردّ فعل مفرط سببه ظهور الفعل بشكل انبثاقيّ، أي بشكل يسبق فيه الحدث كل تصوّر يمكن أن يدرك من خلاله. ومنه صفته كمفرد لا حدّ له.

بيّن إذن كيف أنّ الفطّيع هو من أرومة استيطيّة. فهو قوّة لا منقسمة تقلّب عين الموجود إلى موجود لا على سبيل التعيين وذلك بسبب ما يلازمها من انقذار (Coincidence) بين الحاليّ والممكن والتّقديرّي (Virtuel). فالفطّيع إذن هو وجود بلا آخريّة. والنّوار الذي أحسّ به ابن بطوطة أولاً ثمّ الآخرون تالياً فإنّما

1 ابن سينا، مبحث عن القوى النفسانية أو كتاب النّفس على سنة الاختصار، ضمن "رسائل الشّيخ الرّئيس"، انتشارات بيدار، قم، 1200 هجرية، ص 204 (التشديد من).

2 ابن سينا، كتاب الطّبيعيّات، ضمن الشفاء، تحقيق محمود قاسم، مراجعة د. إبراهيم مدكور، الهيئة المصريّة العامّة للتأليف والنّشر، ص 259 (التشديد من).

3 أرسطوطاليس: في النّفس، ترجمة اسحاق بن حنين، مراجعة عبد الرحمن بدوي، نشر وكالة المطبوعات ودار القلم، بلا تاريخ، ص 38.

سببه رئيسياً الحضور الاكتساحي لهذه القوة التي تحول من يألم إلى تقبّلية صرفة، أي تقبّلية غير منقسمة وذلك إثر شطب الغيرية التي كانت تتعبد بدور العارضة (La barre) التي تفصل بين الذات وموضوعاتها. إذ من شأن انقذار الحالي والتقدير أن يرفع الحد الذي كان يُحدّد صيغ التقبّلية ومجالاتها ويضبط أغراض الفاعلية الإيجابية وصلاحياتها وذلك على قاعدة التمييز بين الذات والموضوع. وهو مضمون ما أسمته كاتبة النص: "السلبّي الغيري". فتحويل التقبّلية من مضمونها الإستيطقي إلى سلبية تجاه "الغير" هو ما يشرط اتّجاه القطيع نحو المعنى والدلالة. وهو ما قصده "دولوز" حين أكد قائلاً: "إنّ الإزدواج الفعلي يتمحور حول طبيعة المفاعيل الملازمة لحضور "بنية الغيرية" ضمن الحقل الإدراكي من ناحية والمفاعيل الموالية لغياب هذه البنية (أي ما يمكن أن يصير عليه الإدراك فيما لو غابت بنية الغير) من ناحية أخرى. فما يجب التسليم به هو أن الغير ليس مجرد بنية في عداد مجموع البنى المكوّنة للحقل الإدراكي (بحيث يصبح كافياً أن نعترف له بفارق خصوصي يميزه عن سائر الأغراض) بل هو يقوم من مجمل الحقل الإدراكي مقام شرط الإمكان وذلك بأن يجعل من الممكن تأسيس المقولات وتطبيقها. فليس الأنا هو الذي يجعل الإدراك ممكناً، وإنما يرتهن هذا الإمكان بالغير من حيث هو بنية"¹. أليس "الغير هو تعميم الحاضر" كما يلاحظ ذلك مرلوبنتي بكل صوابية²!

ويجب من ناحية أخرى أن نلاحظ أن استيعاب القطيع لا يتسنى بدون تعاطي التفتيع (La mutilation). إذ لا يمكن انتاج فضيع قادر على أن يعطف الإستيطقي على الرّمزي بدون القدرة على انتاج بداهة بديلة، بداهة تتسم بالعمومية وتحجب المفرد. وهي القدرة التي بيّن "نيتشه" في مؤلفه "جنيلوجيا الأخلاق" أن لا فكاك لها عن فاعلية التفتيع والتي بحسبها يقيس ما يسمّيه هو "منحى قابلية التألم عند الإنسان". وما كان يهول "نيتشه" هو انخفاض هذه القدرة لدى الإنسان المعاصر والتطرف في رفضه للتألم الذي تسببه الفظاعة. وهو يقول، "إنّني أشهد هنا بصريح العبارة على أنّه عندما كانت الحياة ما تزال بعيدة عن الخجل من فظاعتها، كانت تجري على وجه البسيطة بصفاء أشدّ ممّا هي عليه الحال في عصرنا المتشائم [...] واليوم، إذ يؤتى دائماً بالألم كحجة أولى ضدّ الوجود، كمشكلة هي أشدّ مشاكل الحياة حتمية وقدرية، من المجدي أن نتذكر ذلك الزمن الذي كان يطلق فيه حكم مخالف لهذا الحكم، لأن البشر وقتها لم يكن يسعهم الإقلاق عن تعذيب بعضهم بعضاً، إذ كانوا يجدون في ذلك جاذبية من الدرجة الأولى، يجدون فيه شهية حقيقية من أجل الحياة"³. مع ذلك لم يفته أن يدقّق أن هذه اللعبة تتطلب الحيلة حتى لا تنقلب على نفسها فتتورط في التّيه. يقول "نيتشه" في بقية الفقرة المذكورة: "كان الإنسان البسيط الذي عاش في الزمن الغابر يعرف كيف يفسّر كلّ ألم انطلاقاً من زاوية المُشاهد أو الجلاد. وحتى يستطيع البشر أن يطردوا من العالم ذلك الألم الخفيّ المستتر، الذي لا يشهد

1 Deleuze, Michel Tournier et le Monde sans Autrui, Postface du roman de Michel Tournier, : *Vendredi ou les limbes du Pacifique*

على النقيض من الدور الذي يضطلع به الغير، يجزم "سوريو" أن الآخر الألوهي لا يمكن أن يبنّي دون أن يترك نظام حساسية الأفراد. يكتب بصدد "الآخرة الألوهية" فيقول:

"La « numinosité » est ce qui ébranle « la sensibilité en profondeur et en extension, d'une manière solennelle et parfois terrible. » Etienne Souriau, *Clefs pour l'Esthétique*, Seghers, 1970, p 106. Selon lui, deux qualités vont de pair avec la « numinosité » : 1) la « transgressivité » 2) « la contagiosité » ; les deux font que celui qui est ému profondément par l'archétype soit apte à ébranler de même autrui et possède ainsi une extrême efficacité expressive".

2 موريس مرلوبونت، تقيظ الفلسفة، ترجمة قزحياً خوري، منشورات عويدات، بيروت-باريس، 1983، ص 195.

3 فريدريك نيتشه، أصل الأخلاق وفصلها، ترجمة حسن قببسي، ص 63.

عليه شاهد، و حتى يتمكنوا من إنكاره بنيتي صادقة، كادوا يصبحون عندئذ مضطرين إلى اختراع آلهة ومخلوقات تلعب دور الوساطة على جميع أصعدة التضاريس. في كلمة، أصبحوا مضطرين إلى اختراع شيء ما يتيه بدوره بين الأشياء الخفية و يفتقر في غياهب الظلمات و لا يُقوتُ مشهدا من المشاهد المثيرة و المؤلمة.

الغير إذن هو ليس الآخر. فالغير هو الذي يتقذنا من التيه الإستطيقِيّ و من الانسحاق حيال الألم الأصليّ أو كما سمّاه "نيتشه" "الألم الخفيّ المستتر". بكلام آخر نقول إن الغير هو الذي يضمن عبورنا من نظام الحجة الإستطيقِيّ نحو نظام النبسط. وهنا تحديدا تكمن فظاعة الآخر، الآخر بوصفه رجع صدى الفظيع. فالآخر هو ما يلج و يبقى كواقعة تقبّلية صرفة، مُحوَّلة، على سبيل التعاطف كل ما يتقاطع معها إلى نفس أرومتها، أي إلى واقعة تقبّلية صرفة ومنه خارجيتها و آخريتها بالنسبة إلى النظام الرّمزيّ. ذلك أن انفعالنا بالتقدير الذي يجسده الآخر الألوهيّ الإستطيقِيّ يقلب عيننا (يغير هويتنا) بحيث نعود مجددا الفرد الذي يصدر مباشرة عن الطبيعة والمتمركز خارج كل تصوّر وكل دلالة. ولكي ننهي حديثنا عن الفظيع بشكل يتجنب الإسهاب دون أن نمتنع عن سبرها بشكل يساعد على استئناف التأمل على نحو يقدّم الإضافة، نقترح تلاوة هذا النص الرائع لـ"موريس بلانشو" الذي يسمح لنا بحديثه عن الجثة على نحو استطيقِيّ باعتمادها مقولة عقديّة (Nodale) تتحقّق حولها مقولتا الفظيع والفرد. يقول بلانشو:

« L'image, à première vue, ne ressemble pas au cadavre, mais il se pourrait que l'étrangeté cadavérique fût aussi celle de l'image. Ce qu'on appelle dépouille mortelle échappe aux catégories communes : quelque chose est là devant nous, qui n'est ni le vivant en personne, ni une réalité quelconque, ni le même que celui qui est en vie, ni un autre, ni autre chose ... Fait frappant [...], à ce moment où la présence cadavérique est devant nous celle de l'inconnu, c'est aussi que le défunt regretté commence à *ressembler à lui même* [...]. Oui, c'est bien lui, le cher vivant, mais c'est tout de même plus que lui, il est plus beau, plus imposant, déjà monumental et si absolument lui-même qu'il est comme *doublé* par soi, uni à la solennelle impersonnalité de soi par la ressemblance et par l'image [...]. Le cadavre est le reflet se rendant maître de la vie reflétée, l'absorbant, s'identifiant substantiellement à elle en le faisant passer de sa valeur d'usage et de vérité à quelque chose d'incroyable – inusuel et neutre. Et si le cadavre est si ressemblant, c'est qu'il est à un certain moment la ressemblance par excellence, tout à fait ressemblance, et il n'est aussi rien de plus. Il est semblable à un degré absolu, bouleversant et merveilleux. Mais à qui ressemble-t-il ? A rien. »

ولأنّ مقاربات "بلانشو" ملتزمة بالإستطيقِيّ فإنّها نجحت نجاحا كبيرا في بلورة بلاغة الفظيع. و بهذا النّجاح تجاوز "بلانشو" المشكل الذي كان يؤرق "بروست" والذي سببه أن الخيال لا يستطيع أن يباشر شيئا

Cité par Sarah Kofman, *La mélancolie de l'art*, in *Philosopher* (ouvrage commun, dirigé par Christian Delacampagne et Robert Maggiori), tome II, Presses Pocket, 1991, p 137.

و يحلو لنا في هذا المقام أن نذكر "شوبنهاور" لما في كلامه من تصادى مع كلام "بلانشو" عن الجثة:

Dans l'intuition directe du monde et de la vie, nous ne considérons d'ordinaire les choses que dans les relations, c'est-à-dire dans leur essence, dans leur existence relative et non pas absolue. Nous regardons par exemple des maisons, des vaisseaux, des machines, avec la pensée de leurs destinations et de leur appropriation à cette fin ; nous regarderons des hommes avec la pensée de leurs rapports avec nous, s'il en existe, [mais dans la contemplation] nous ne les concevons plus alors d'après leurs relations, mais selon ce qu'elles sont en soi et par soi, et soudain, avec leur existence relative, nous percevons encore leur existence absolue. » *Le Monde comme volonté et comme représentation*, fragment 1099.

ما إلا عند غيابه. هنا كما في كل مرة، للموقف أولوية على المعرفة. ولأن "بروست" ظل مؤمناً بحقيقة المعنى وبالتالي بصلاحيته القول فإنه كان من الطبيعي أن تبحث ملكة الخيال عنده عن المستقر ضمن الصائر وأن تطلب حقائق يمكن أن تقال. والحال أنه لا يقال إلا المشترك. ولذلك قديماً اعتبر ابن سينا أن الأعراض هي غفل من الآخريّة: "و ليس من الأعراض يصير الآخر، إذ ليس في أنفسها شيء مشترك"¹.

في كلمة، نقول إن مقارنة "بلانشو" للجنة هي نموذج فعل التأكيد لتلك "الليس" الواردة في كلام ابن سينا، سواء في كلامه الأخير أو عند قوله بأن لا حدّ للمفرد. أي أن "بلانشو"، متجاوزاً مضمرات فكر "هوهوي" تحكم على الآخر لمجرد عدم اندراجه ضمن مقولات الغير، قام ببلورة الطابع البئاء للمباينة (L'hétérogénie) التي يجسدها المفرد وإمكانية اعتماد الغفظة الملازمة لها محور علاقة حيّة، علاقة ينجح خلالها العائش في أن يحتفظ بحضور حيّ في جسده وأن يظلّ واقفاً في مداه. لذلك تمسك "أرتو"، وهو الذي لم يطلب في حياته هدفاً آخر غير هذا الهدف، بالفضيخ وجعله غرضاً للشعر، أي لتلقائية الوجود. ومنه قوله: "إذا كان المسرح جعل لتمكين كبتنا من الحياة، فإن نوعاً من الشعر الفضّيخ يعبر عن نفسه عن طريق أفعال غريبة يدلّ التشويه الناتج عن الحياة فيها على أن قوة هذه الحياة لم تمس، وأنه يكفي توجيهها توجيهها أفضل"².

1 المنطق، المقولات، ضمن الشفاء، تحقيق الأب قنواطي وأحمد فؤاد الأهواني ومحمود محمد الخضير وسعيد زايد، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1959.

2 أنتونان أرتو، المسرح وقريته، ترجمة د. سامية أسعد، دار النهضة العربية، القاهرة، 1973، ص 3.

الدوامة

ينطلق "ميشال سار" من ملاحظة أنه عندما يتحدّث لوكراس عن حركة الأجسام من أعلى إلى أسفل فهو يذكر غالبا أمثلة لأجسام سائلة، كسيلان الماء أو سيلان الدّم أو تهاطل الأمطار إلخ. والنتيجة التي يصل إليها "ميشال سار" هي أنّ الخلف الذي رآه النقّاد في الطّبيعيّات الأبيقوريّة يرجع إلى كونهم قد نظروا دوما إلى السّقوط الأصليّ للذّرات بمنظار ميكانيكا الجوامد، لا سيّما وأنّ الفيزياء الأبيقوريّة تتأطّر في مثل هذه الميكانيكا. أمّا ميكانيكا السّوائل فلقد اعتبرت دائما فرعا من فروع ميكانيكا الجوامد، وهذا اعتقاد لابدّ من القضاء عليه، لأنّ مولد العلوم الحديثة يقوم في الواقع أساسا على أعمال "توريتشلي" و"بنيدتي" و"ليونار" و"أكادمية دال شيمنتو" وهي أعمال تهتمّ بالسّوائل قدر اهتمامها بالجوامد إن لم يكن أكثر. ويذكر ميشال سار بعض الأمثلة لعلماء لاتينيين بحثوا في ميكانيكا السّوائل مثل "فيتروف" (Vitruve) الذي خصّص الباب الثامن من كتابه "الهندسة المعمارية" للحديث حول سيل المياه، و"فرونتن" (Frontin) الذي ألف كتابا كاملا حول قنوات الماء بمدينة روما. بل يمكن أن نجد اهتماما حقيقيّا بالهيدروليّات (أي بعلم السّوائل المتحركة) حتّى عند بعض العلماء اليونانيين، مثل "أرخميدس".

وبناء على هذه الاعتبارات يتساءل "ميشال سار" قائلا: "إذا كان من باب الخلف أن ينحرف جسم جامد في لحظة من اللّحظات عن مجرى سقوطه الخطّي، فهل يُعدّ ذلك خلفا بالنسبة إلى الدّفق الأوّل والسّيل البدائيّ للذّرات؟"

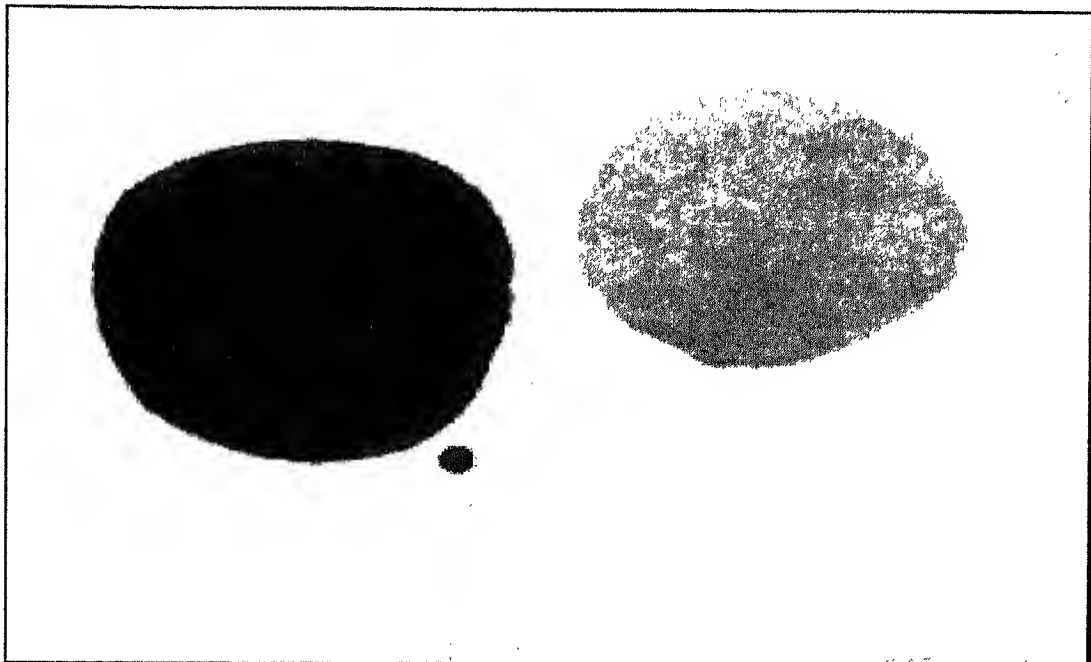
تكون الذّرات أثناء سيلها الأوّلِيّ منفصلة عن بعضها ولا يلمس بعضها البعض. وبعد تلاقيها وتجمّعها يصبح من الممكن تصنيف الأجسام المتكوّنة منها إلى أجسام صلبة وأجسام سائلة وأخرى غازيّة. أمّا الأجسام الصّلبة، أي الذّرات، فهي تكون في البدء، رغم أنّها جوامد وغير قابلة للانحلال، في حالة سيلان رقائقي، وهذا السّيل الرّقائقيّ يتكوّن من رقائق متوازية في سقوطها. وهذه الرّقائق السّائلة تخرج في لحظة ما عن مجرى سيلانها لتكون دوّامات. والسّؤال المطروح هنا هو: كيف تتكوّن الدوامات في السّوائل الرّقائقيّة؟ أي كيف يحدث الدّوران لكي تحدث الدوامة؟

الجواب أن الانحراف هو الشرط الضّروريّ لحدوث أوّل تدوّم: "إنّ الذّرات تتلاقى في الدوامة وبالدوامة". إنّ ظهور الدوامة ضروريّ في السّيل الرّقائقيّ، وهو ناتج عن الانحراف الذي هو "أدنى زاوية لتكون الدوامة كما أنه يظهر اتّفاقا في الدّفق الرّقائقيّ".

يبدو إذن أنّ الانحراف شرط التدوّم، وإن لم يحدّد "ميشال سار" علّة ضروريّة للانحراف فإنّه يرى مع ذلك أنّ السّيل الرّقائقيّ الخطّي يبقى شيئا نظريّا محضاً، في حين أنّ التدوّم ظاهرة تحدث بالضرّورة في المجال العمليّ وفي الواقع. ويقول الفيلسوف الفرنسيّ مؤكّدا على هذه الفكرة: "من لا يرى أنّ السّيلان لا يبقى أبدا متوازيّا ومن لا يرى أنّ الدّفق الرّقائقيّ لا يعدو أن يكون أمرا مثاليّا ونظريّا؟ فالدوامات سرعان ما تحدث ... عن ظهور التّجربة العينيّة معاصر لظهور الدوامات. والانحراف هو أصل هذه الأخيرة. فلا خلف في ذلك بل كلّ شيء صحيح ودقيق، بل كلّ شيء ضروريّ".

د. جلال الدين سعيد، أبيقور: الرّسائل والحكم، الدّار العربيّة للكتاب، 1991، ص ص 81-82.

الموجود دون ما ارتهان بمبدأ الهويّة



Joan Mirô :

Joan Mirô est parti d'une représentation des objets si minutieuse qu'elle mettait jusqu'à un certain point la réalité en poussière ensoleillée. Par la suite, ces objets infimes eux-mêmes se libèrent individuellement de toute réalité et apparurent comme une foule d'éléments décomposés et d'autant plus agités. Enfin comme Mirô lui-même professait qu'il voulait « tuer la peinture », la décomposition fut poussée à tel point qu'il ne resta plus que quelques tâches informes sur le couvercle (ou sur la pierre tombale, si l'on veut) de la boîte à malices. Puis les petits éléments coléreux et aliénés procédèrent à une nouvelle irruption, puis ils disparaissent encore une fois aujourd'hui dans ces peintures, laissant seulement les traces d'on ne sait quel désastre.

GEORGE BATAILLE, *Oeuvres Complètes*, Tome I.

حاشية

حين أراد أفلاطون، ضمن محاورته "الطيماوس"، أن يروي بداية العالم، انطلق من السؤال الموالي والذي اعتبره استهلالياً بإطلاق: "ما هو ذلك الذي يكون على الدوام ولا يمتلك صيرورة؟ وما هو ذلك الذي يكون صائراً على الدوام ولا يكون أبداً؟" علماً وأنه قد طرح سؤاله على خلفية نظرية تصادر على أن ذلك الذي يُدركُ بالعقل والاستنتاج المنطقي يكون في الحالة عينها على الدوام، لكن ذلك الذي يُتصوّر بالرأي وبمساعدة الحواس وبدون أي استنتاج منطقي يكون في عملية الصيرورة والفناء ولا يكون في الحقيقة أبداً. وعلى هذا الأساس جاءت محاوره "الطيماوس" بهدف إعادة صياغة نظرية خلق العالم بحيث يندرج العالم كله تحت ملصقات ما يسميه جلال الدين سعيد "نمط الوجود التحديدي". وفعلًا، يذكر أفلاطون أنه، بعد أن لاحظ "أن الدنيا المنظورة كلها ليست ساكنة، بل متحركة في نمط شاذ ومضطرب، قام بتحويل الفوضى إلى نظام، معتبرا أن النظام يفضل من كل النواحي الفوضى".

مجمل القول إن خلق الرب للعالم تطلب شطب الدوام. ولكن لم كان خلق العالم يتطلب نفي المحسوس واستيعاب الإستطيقا؟

يمكن أن ينطلق الجواب عن هذا السؤال من الملاحظة التي مفادها أن خلق العالم كان عبورا من وضع موسوم باللاتوازي إلى آخر خاضع لمبدأ الأثنوة (La dyade). بفضل هذا المبدأ يمكن اعتماد المقايسة بوصفها آلية عقلية/شعورية للإدراك تسمح بإمكان نشأة "قابل وحداني" يمكن بعده الراحة في الوحدة. كل ذلك طبعاً يرتفع باقتضاء أولي وغير قابل للاختزال: تأسيس محلّ الغير. إنه الأب والخالق الذي يقول عنه أفلاطون "إنه قصد أن يجعل العالم أزلياً بالقدر الذي يمكنه أن يكون. لكن كي تمنح هذه الصفة إلى مخلوق في كمالها فإنه كان شيئاً مستحيلاً، ومن أجل ذلك فإن الخالق صمّم على أن يمتلك صورة متحركة للأبدية. وعندما وضع السماء في نظام، فإنه صنع هذه الصورة خالدة لكنها متحركة طبقاً للعدد، في حين أن الأزلية استراحت في الوحدة"¹. فالرب، من حيث أنه "الغير الأعظم" (Le Grand Autre) مرتاح في وحدته، التي هي ذاتيته، والتي هي مطمح "الديمون" (Le daimon) (الجني) والتي يصح القول عنها إنها الفردية وقد شطبت كل ما تتضمنه من أشكال اللاتحدّد. بلغة يونانية نقول إن الرب هو "ديمون" وقد قلب عينه إلى "تيوس" وهو علّة رغبة "الديمون الديميورج"، إذ بقلبه لعين المادة، هذا المفرد بإطلاق، إلى عالم منظم، ذي اتجاهات موضوعية وذي مركز، يكشف عن "استيعابه" للفرق بين الذاتية والفردية وسينتقش بالثانية وينسلخ عن الأولى. ومعلوم أن الدوام أبعد ما تكون عن التلاؤم مع مثل هذه الانتظارية لأنها لم تخضع بعد لعملية النفي الإستطيقا. لذلك كان أول عمل قام به الديميورج هو حركة أضاف بمقتضاها إلى اللائحة المتضمنة للإستطيقا، الموسوم بالتواطؤ (Univocité)، وللمادة، التي تتحرك ولكنها لا تتغير، موجوداً آخر وسطاً بين كليهما حتى يحقق الوحدة عبر التماسك. وفعلًا يشرح أفلاطون طريقة صنع الإله للعالم فيقول: "ركب من الموجود غير القابل للانقسام وغير المتحول، من ذلك النوع من الموجود الذي ورّع بين الأجسام، ركب نوعاً ثالثاً من الوجود الوسط. وفعل ذلك مع المؤلف

1 أفلاطون، طيماوس، 37 ج، ضمن المحاورات الكاملة، ترجمة شوقي داود تراز، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، 1994، ص 421.

(Le même) و مع المختلف، مازجا معا النوع الذي لا ينقسم لكل منها مع النوع الذي ورَّع في الأجسام، ومزج العناصر الثلاثة كلها بعدد في شكل واحد، ضاغطا بالقوة الطبيعية اللامانة والإنتوانية للمختلف في المؤلف¹.

لا شبهة في عدم تطابق الدوامة مع هدف المعنى و الذي هو الراحة في الوحدة. ذلك أن الدوامة رغم كونها صيغة ما قبلية فهي غير مُقيَّدة بالوجوب. وهو ما يدل على أن الدوامة واقعة متواطئة تُوظَّف عند كل تعاقب زمني كل اللحظات وتظهر نفس السورة الإستطيقية، نفس الآخر الألوهي القادر على أن يكون كل شيء. لا عجب إذن أن نصادف لدى "لوكراس" كلاما عما يسميه "نظرية الرتبة"². والرتابة المقصودة تستند إلى واقعة أن قانون الدوامة الوحيد، من حيث هي معطى استطيقى صرف، هو المصادفة. ويشرح "كليمون روسي"، ضمن كتابه "منطق الأسوأ"، العلاقة الناطمة بين الرتبة و المصادفة فيذكر أن "المصادفة هي ما بالماهية لا يقبل التبدل" ويشرح "روسي" هذه الأطروحة فيقول: "بإمكاننا أن نتخيل تبدل زرق السماء أو اخضرار الحقول، ولكن من غير الممكن أن نتخيل تبدل قانون المصادفة الذي تظهر بمقتضاه الألوان والسماء والحقول ضمن لعبة العناصر. وشأن من يعتقد في قدرة حادث فريد على تبديل طبيعة جملة الحوادث الحاصلة هو كشأن من يرجو تبديل طبيعة الماء بواسطة جزيء مائي"³. هكذا يتبين أن الحركة الدائرية لا تولِّف بين المتناهي واللامتناهي إلا بحكم تطابقها مع الخواء (الصدفة و ليس السببية) و بالتالي عدم تهيئها لقبول مدلول الزمانية التاريخية، أي زمانية تفترض محاور خطية تتحقق في مداها أحداث فريدة فرادة غير قابلة للاختزال و متَّحدة فيما بينها بعلاقات إحالة سببية متعالية (صورية، أي متطابقة مع ما قبلية ما و موسومة بوحدانية القبول). ليس من الغريب إذن أن يربط نيتشه "بين الدوامة و فكرة ضرورة لا عقلانية. في ذلك كتب: "ليس الخواء الشامل، الذي يستبعد كل نشاط ذي طابع غائي، متناقضا مع فكرة الدورة، لأن هذه الفكرة ليست غير ضرورة لاعقلانية"⁴. و لكن ما هو رهان هذه الضرورة اللاعقلية التي يتحدث عنها نيتشه؟

بالإمكان الجواب أولا أن هدفها هو التمسك بالدوامة كحقيقة للماهية. فمذ أفلاطون درج تاريخ الفلسفة على إدراك الماهية على أنها، وفق عبارة سينيوية، "وجود مقيّد بالوجوب"⁵. كذا تمّ تسفيه الطابع المتواطئ للدوامة و تعليق التأكيد الإستطيقى للمصادفة. وقد أصبحت هذه الأخيرة بعد ذلك عنصر فوضى كما مر ذكره في "الطيماموس" في حين أصبحت الماهية "جوهرًا وحيدًا" يسبق حدوده ولا يدرك إلا بالعقل. و باعتبار أنه بهذا الشكل يصبح الكل معطى، فإن الماهية تصبح قادرة على أداء وظيفة مبدأ الأفراد (Principe d'individuation).

على التقيض من ذلك، من شأن التمسك بأصلية الدوامة إثبات المتعدد عبر إثبات حضور القانون في الصيرورة واللعب في الضرورة. وفعلًا، عند الإقرار بالطبيعة التقديرية للماهية يتم رد الاعتبار للبداية الدينامية في مقابل البداة الرياضية التي وضع أفلاطون لبناتها الأولى ضمن محاولة "طيماموس" (36 أ). فالبداة الدينامية وحدها قادرة على صهر المؤلف مع المختلف ليؤلفا مع التقديري المنحدر من الماهية جملة محسوسة. هكذا فقط

1 نفس المصدر، ص، 418. كل ذلك من أجل إتاحة شروط الإقامة خارج الدوامة بعدما "خلق هو الكون دائرة متحركة في دائرة، واحدا و منفردا". (نفس المصدر).

2 De retum natura, III, 945 : eadem sunt semper omnia (théorie de la monotonie).

3 Clément Rosset, Logique du pire, PUF., 1971, p 43.

4 ذكره دولوز، نيتشه و الفلسفة، ترجمة أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1993، ص 40.

5 ابن سينا، الشفاء، مصدر مذكور، ص 346.

يتاح للأمنقسم أن يصبح منبسطة في غير ما ارتهان بالوظيفة التقريرية والإرجاعية التي تشترطها الماقبلية الرمزية. وهو ما يجعل من المحسوس مقولة زمانية لا مقولة مكانية وتعطى ضمنها الأشكال وهي بصدد النشأة والفساد، عبر خطوط السيلان في كل لحظة من مسيرة الحركة. على هذا النحو، تبدو قيم اللاتوازن و اللارصانة المتضوعة عن الدائمة حمالة قصد، قوامه تجويد الاستجابات للطارئ والعرضي. ولنا أن نذكر حديث زرادشت الخفيض (Soliloque): "أي نفسي! لقد علمتك أن تقولي كلمة "اليوم" كما تتلفظين بكلمتي "أمس وما قبله" وأن ترقصي فوق كل مندثر أينما كان".

قد يبدو الإستيقاظ هو ما يجعلنا مفعوعين في الراحة في الوحدة. لكن مأساتيا من طينة كيركغارد يردّ بقوله: "يتضمن الفاجع نعومة لا حد لها" و يضيف "نيتشه" من ناحيته قائلا: "لا يتضمن الفاجع أية رزية". وفعلا، حاصل دعوى الفاجع أن "لاشيء فيما وراء الدائمة"، من حيث هي سورة القوى وحركة اللانقسم". ومنه زيف الراحة في الوحدة. يمكن اعتبار هذا الموقف إرهابيا (وهو رأي روسي في كتابه "منطق الأسوأ" ولكن لأصحاب الموقف المذكور أن يُذكروا أنه إذا كانت الخميرة دائما حية فإن الدخيرة هي دائما منفصلة (توسطية وغير مباشرة).

هيرقليطس

إن هذه الكلمة الخطيرة، الجريمة، هي في الواقع حجر الزاوية في تفكير كل هيرقليطس. وهنا بمقدوره أن يؤكد فهمه أو جهله بمذهب العلم. هل يشكل هذا العالم مكاناً للذنب، للظلم، للتناقض وللعذاب؟

أجل، يصرخ هيرقليطس، إنّه كذلك بالنسبة للرجل المتعلق داخل حدوده والذي يرى الأشياء منفصلة بعضها عن بعض، ولا يراها بمجملها، ولكنه ليس كذلك بالنسبة للإله الذي يرى العالم في استمراريته. بالنسبة له، كل ما يميل لأن يتناقض مع نفسه يصبّ داخل تناغم لا تراه في الواقع عين الرجل العادي، ولكن بإمكان من يقترب من الإله المتأمل، مثل "هيرقليطس"، أن يدركه. لا تبقى ذرة ظلم واحدة تحت نظره الناري، في العالم الذي يمتدّ حوله. حتى هذا التعارض الأساسي، العملية التي تتخذ عبرها النار الصافية أشكالاً غير صافية، فهو يتجاوزه بفضل استعارة رائعة. وحدها في هذا العالم، لعبة الفنان والطفل تعرف الصيرورة، والموت، تبني وتهدم، بدون أي اتهام أخلاقي، وداخل براءة دائمة العافية. وهكذا تلعب النار الحية أبداً، مثل الطفل والفنان، وهكذا تبني وتهدم بكل براءة... وهذه اللعبة، هي الأبدية تلعب مع نفسها. إن النار، بتحولها إلى تراب وماء، تكسّر مثل الطفل أكواماً من الرمل على شاطئ البحر، إنها تكسّر ثم تهدم. وهي من وقت لآخر، تكرر لعبتها مرة أخرى. لحظة شيع، ثم تنتابه الحاجة كالغفان الذي تدفعه الحاجة نحو الإبداع. إنها ليست الكبرياء الكافرة بل هي غريزة اللعب المستيقظة بدون توقّف التي تحيي عوالم جديدة. إن الطفل يرمي دميته للحظة، ولكنه ما يلبث أن يلتقطها منساقاً وراء نزوته البريئة. ولكن حين يبني، فإنه يجمع، يعلّب ويؤطر بمنطق، حسب تمفصلات داخلية.

إن هكذا رؤية جمالية للكون لا يمكن أن تكون إلا من صنع إنسان تعلم، من احتكاكه بالفنان ومن مشاهدته ولادة عمل فني، كيف يمكن لمعركة التعددية أن تنطوي على قانون وعدالة، وكيف يكون الفنان متأملاً وقاعلاً في نفس الوقت بالنسبة لإنتاجه الفني، وكيف يجب أن تتكاثف الضرورة مع اللعب، والنزاع مع الانسجام لكي تنتج عملاً فنياً.

من يذهب بعد ذلك إلى حدّ مطالبة هكذا فلسفة أن تقدّم لنا، فوق ذلك، مذهباً أخلاقياً، وواجبه الملازم له: "يجب أن!" ومن سيذهب إلى حدّ انتقاد هيرقليطس على غياب هذه الأخلاق! إن الإنسان، في أعماق أعماقه، هو بمجمله ولا "حرية" مطلقة - إذا حدّدنا الحرية بأنها الاحتياج الشاذ لأن يكون قادراً على تغيير طبيعته على هواه، كما يغيّر لباسه، وهذا ادّعاء رفضته حتى الآن كل فلسفة جدية بهذا الاسم بالسخرية اللازمة. وإذا كان محدوداً عدد الرجال الذين يعيشون بوعي داخل اللوغوس، وبانسجام مع عين الفنان التي تعانق بنظرها كل شيء، فإنما مردّ ذلك إلى كون نفوسهم رطبة، وإلى كون عيونهم وآذانهم وخاصة عقولهم شهوياً سيئين، حين "يتمكن الوحل الرطب من نفوسهم". لماذا تجري الأمور هكذا، هذا هو السؤال الذي لا نطرحه على أنفسنا. كما أننا لا نتساءل حول سبب تحول النار إلى ماء وتراب. ولا يملك هيرقليطس أي سبب يجعله ملزماً بأن يبرهن) في حين كان لا يبتز يملك هكذا سبب (بأن هذا العالم هو أفضل العوالم الممكنة، فحسبه أن يكون لعبة الأبدية الجميلة والبريئة. حتى أنه يعتبر أن الإنسان هو بشكل عام كائن غير عاقل، وهذا ما لا يتعارض مع واقع أن القانون والعقل الكلي القدرة يكتملان داخل مجمل ذاته. حتى أن الإنسان لا يحتلّ موقعاً مميزاً بشكل خاص داخل الطبيعة التي تشكل النار، لا الإنسان المحدود، أرقى تجلياتها التي تتخذ شكل كوكب مثلاً. وهو يزداد تعقلاً كلما اقترب بطريقة ما من النار مدعوماً بالضرورة. ويبقى

عقله سيئ التقسيم طالما بقي مؤلفاً من ماء و تراب. وهو ليس ملزماً بمعرفة اللوغوس لكونه إنساناً. ولكن لماذا يوجد ماء، ولماذا يوجد تراب؟

هذه المسألة أكثر جدية بالنسبة لهيرقليطس، من مسألة معرفة سبب بلاهة وسوء الإنسان. إن نفس القانون ونفس العدالة الملازمين يبرزان لدى الإنسان الأفضل كما يبرزان لدى الإنسان الأكثر جنونا. ولكن لو أردنا أن نطرح على هيرقليطس السؤال التالي: لماذا لا تبقى النار دائما النار، لماذا هي تارة ماء وطوراً تراب؟ فإنه سيكتفي بالجواب تحديداً: "إنه لعبة لا تحولوها إلى مأساة، وبالأخص لا تتناولوها من وجهة نظر أخلاقية!".

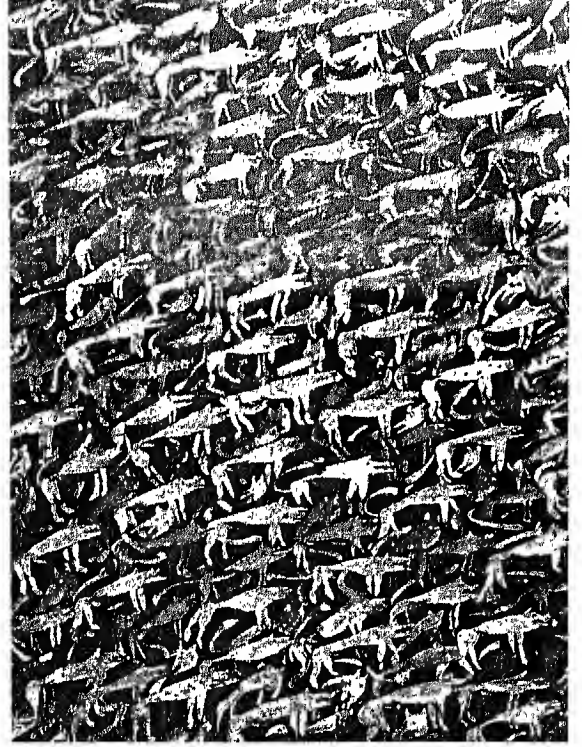
إن هيرقليطس يكتفي بوصف العالم الموجود ويتناوله بهذا الاكتفاء التأملي الذي يتناول به الفنان إنتاجه الفني المدرج في الصيرورة. إن أولئك الذين يملكون سناً يمنهم من الاقتناع بهذا الوصف الذي يقدمه للطبيعة الإنسانية، هم وحدهم الذين وجدوه قاتماً، حزيناً، دامعاً غامضاً، صغواً، متشائماً، وفي النهاية مكرهاً. ولكن هؤلاء، يكلّ نفورهم واستحسانهم، بكرهيتهم وحبهم، لا يبالي بهم، ولربما رماهم ببعض الحكم من نوع: "أن الكلاب تنبح في وجه كلّ الذين لا تعرفهم"، أو "أن الحمار يفضل القش على الذهب".

إن هؤلاء المستائين هم أنفسهم أيضاً الذين غالباً ما ينتحبون أمام غموض أسلوب هيرقليطس. ومما لا شك فيه أننا لا نعرف أبداً رجلاً كتب بشكل أوضح وأكثر إشعاعاً، إنه لأسلوب مقتضب فعلاً، فهو إذن غامض بالنسبة للذين يقرأون وهم راكضون. ولكن لا يتم تفسير لماذا يجب على الفيلسوف أن يكتب بأسلوب مبهم – وهذا ما جرت العادة عليه في انتقاد هيرقليطس – ولا ندري إذا لم يكن لديه أي سبب لكي يحجب فكره، أو إذا كان مدعياً تافهاً لكي يخفي تحت الكلمات كونه لا يفكر ولكن إذا كان علينا، كما يقول شوبنهاور، أن نتنبأ بسوء تفاهم مرتقب مع الحفاظ على وضوحنا، حتى في ظروف الحياة العملية والتداولة، فكيف يمكننا إذن أن نعبر بطريقة دقيقة وحتى لغزية، حين يتعلق الأمر بالموضوع الفكري الأكثر تعقيداً، والأكثر غموضاً إلى حد استحالة الإدراك، أي حين يتعلق الأمر بالمهمّات الخاصة بالفلسفة؟ ولكن بالنسبة للإيجاز، فإن "جون بول" يعطينا بهذا الخصوص درساً جيداً: "صحيح في المحصلة ألا يكون معبراً عن كلّ ما هو كبير – الغني بالنسبة لعقل نادر – إلا بشكل مقتضب (ولهذا السبب) غامض، كي يفضل العقل التافه أن يرى فيه لاعمى، على أن ينقله إلى تفاهة فكره. ذلك أن العقول العادية تملك الحداقة الشنيعة التي لا ترى في الحكمة الأكثر عمقاً والأكثر غنى شيئاً يتميز عن مجرد حسها العفوي اليومي". بالرغم من كلّ شيء، فإن هيرقليطس لم يفلت من "العقول التافهة"، فقد سبق للرواقيين أن فسروه بإضعافه، واختزلوا مفهومه الجمالي الأساسي للعبة الكون إلى الانتباه السوقي الذي نوليه للمناسبات التي يقدمها لنا العالم، وذلك بالطبع لصالح الإنسان. حتى أن طبيعته قد أفرزت، على يد هذه العقول، تفاؤلاً فظاً.

فريدريك نيتشه، الفلسفة في العصر المأساوي الإغريقي، تعريب د. سهيل القش.

المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية، 1983، الفقرة السابعة.

”تلحق فكرتنا المتجمّدة عن المسرح بفكرتنا
المتجمّدة عن ثقافة بلا ظلال، لا يلتقي فكرنا
إزائها، أيّا كانت الجهة التي يلتفت إليها، إلّا
بالفراغ في حين أن الفضاء ملآن،
”أرتو“



مع ”قويدر التريكي“ لم تعد المنمنمات
عُرْضَةً لعملية ”الإفراغ من القوى“...

حاشية

الإستيقى هو المأساتى والجريمة هي شطب المأساتى. تلك هي منطلقات نص "نيتشه" و هي منطلقات إستيقية صرفة. و كما سبق ذكره فإن الأطروحة الإستيقية الأولى تجزم أن لا حد للمفرد. ويضيف "نيتشه" هاهنا أن المفرد بإطلاق هو الطبيعة ومع ذلك فإنه من المستحيل الانصهار فيها كما أنه من المستحيل الانفصال عنها. وحده الفاجع يسمح بالحضور الحى في الجسد في حين أن الانفصالية لا تسمح حتى بالإقامة ضمن حد النفس. "فالرجل المغلق داخل حدوده والذي يرى الأشياء منفصلة بعضها عن بعض"، تتمثل جريمته في أنه تشيأ وشيأ كل ما حوله، إذ بانغلاقه على نفسه أذعن لانقسام ما حوله إلى موجود لا تتبدل طبيعته وهو يتغير، وهذا هو شأن الموضوع من حيث هو كذلك. في حين أن من خاصيات الكنه الإستيقى أنه لا يتغير وهو واحد. وفي كتابه "الجنياالوجيا" يدق "نيتشه" ملامح الجريمة التي يتحدث عنها فيسميها "الاستدخال" (L'interiorisation). في ذلك يقول: "إن الغرائز القديمة لم تتحل عن متطلباتها دفعة واحدة. بل كان من الصعب، وغالبا من المستحيل، تليتها: فكان عليها، على وجه الإجمال، أن تبحث عن تلييات جديدة مستترة. فجميع الغرائز التي لا مجال لتصريفها، أو التي تحول قوة قمعية ما دون انفجارها في الخارج، تنقلب إلى الداخل. هذا ما أسميه فعل الاستدخال الذي يقوم به المرء. بهذه الطريقة تنمو لديه فيما بعد ما سيمى بـ"نفسه". العالم الداخلي كله نما و تجسم بعد أن كان بالأصل رقيقا يحشر بين الجلد واللحم. لقد اكتسب عمقا وعرضا وارتفاعا بعدما أعيق امتداد الإنسان إلى الخارج"¹. ولكن ما الباعث على جريمة الانغلاق ؟

يجيب "نيتشه" في آخر الفقرة السادسة، وذلك حين يذكر بالمثل اليوناني القديم والذي يقول إن "الإشباع (La saturation) يولد الجريمة". معنى ذلك أن الإشباع هو مناقض للتعدد وذلك على اعتبار أن المتعدد هو التجلي غير المنفصل والتالي فهو ما يثبت بالضبط نفسه في المتعدد. إنه براءة العودة من خلال ما يصير. "إنها لعبة فلا تحولوها إلى مأساة" قال "هيرقليطس". ولكن أليس اللعب هو الفاعلية الإستيقية للمأساتى؟

ما يبدو من تناقض "هيرقليطس" في ما يتعلق باعتبار المأساة يصبح أكثر وضوحا حين نكمل قراءة التحذير الوارد على لسانه إلى آخره، حيث قال: "وبالأخص لا تتناولوها من وجهة نظر أخلاقية". فمن هذا المنظور تعني المأساة، بلا لبس هناك، من كان مفجوعا في ذاته. أما من منظور إستيقى فالمأساة إثبات للمبهم (Le vague). ومنه علاقتها باللعب وبالجموح (Hubris). ولذلك أيضا اعتبر "نيتشه" "أن الجموح هو حجر المحك لكل هيرقليطى" علما وأنه لا يعني الجموح رغبة في الزيادة في القوة. الجموح هو عين القوة وذلك على اعتبار أن القوة، كما عرفها "دولوز" بدقة، "هي ما يريد في الإرادة"². وفعلا، فإنه إذا كان التفكير الجامح يضرب صفحا عن الأهمية فذلك لأن فكرته عنها أرحب مدى. ذلك بدليل مطابقة "نيتشه" بين إرادة القوة وبين "الشكل التأثري البدائي" الذي تُشتق منه كل المشاعر الأخرى. وهو مدلول ملاحظة "نيتشه" التي مفادها أن "ليست إرادة القوة وجودا ولا هي صيرورة، إنها تفخيم آلم (Pathos)"، أي أنها إحساس بوفرة الوجود واعتماد على المصادفة لتصريف تلك الوفرة اللازمة للمبهم. هكذا نفهم لم اعتبر "نيتشه" "أنه لا يمكن أن يصبح الوجود والكون ظاهرتين مبررتين تبريرا أليا إلا بوصفهما ظاهرة إستيقية"³. وإن كان "نيتشه" مبرز، في كتابه "نشأة

1 نيتشه، أصل الأخلاق ... مصدر مذكور، ص 79، (فقرة 16) (التشديد من الكاتب).

2 دولوز، نيتشه والفلسفة، مصدر مذكور، ص 109. (التشديد من الكاتب).

3 Nietzsche, *La naissance de la tragédie grecque*, Genève, Gonthier, 1964, p 42.

التراجيديا“ بين الغريزة الإستطيقية و الثقافة الإستطيقية، فإنه مَيَز في الفقرة الخامسة من كتابه “ولادة الفلسفة“ بين الفهم و الحدس. ولا شبهة في أنه لا إمكان للتبرير الإستطقي الذي أخبر عنه نيتشه إلا على قاعدة الغريزة الإستطيقية وعلى أساس المعرفة الحدسية. إذ الأخيرة موسومة بأنها “سهلة الإدراك على حدس جميع الناس، وهذا ما يجعلها تحديدا صعبة المثال عن طريق المفاهيم والعقل. وإذا أبقينا هذه الحقيقة حاضرة في ذهننا، فليتنا أيضا أن نذهب إلى أبعد من ذلك ونستخلص منها النتيجة التي يستخلصها منها هيرقليطس: التأكيد على أن جوهر الواقع ما هو، في مجمله، سوى فاعلية“. وهذا يعنى، بمقتضى شرح يقدمه “دولوز“، ما يلي: “تتجلى إرادة القوة كحساسية القوة (Force)، يتجلى عنصر القوى التفاضلي كحساسيتها التفاضلية“ و يؤيد “دولوز“ شرحه فيذكر قول “نيتشه“: “الحقيقة أن إرادة القوة تسود حتى في العالم غير العضوي، أو بالأحرى أنه ليس هنالك من عالم غير عضوي. لا يمكن إلغاء الفعل عن بعد: ثمة شيء يجتذب شيئا آخر، يشعر أنه يجتذب. هاكم الواقعة الأساسية... لكي تتمكن إرادة القوة من أن تتجلى، تحتاج إلى إدراك الأشياء التي تراها، تشعر باقتراب ما يمكن أن تتمثله“. هكذا، ضمن نصاب الإستطقي، لم تعد المباشنة تمثل إمكانية نفس الراحة في الوحدة وإنما هي، على النقيض من ذلك، تحيل على اتصالية متحررة من جدلية التعالين (La dialectique) (identificatoire). ذلك أنه إذا كان الحدس ملكة إستطيقية وكانت الإرادة في المقابل ملكة لا إستطيقية، كما يذكر “نيتشه“ في “نشأة التراجيديا“، نقلا عن شوبنهاور، فذلك لأن الأولى تمتاز بقدرتها على إدراك فردانية المتشابه وبالتالي بقدرتها على بلورة بلاغة الفطيع. ومن أساسيات هذه البلاغة وضع واقعة اللاتمام (L'inachèvement) كأساس لكل العلاقات وهو ما من شأنه أن يجعل التعدية والتأدية تتم بشكل مباشر. كذلك يتيح اللاتمام المباشرة على مستوى التأثيرية. والسبب في هذا وذاك واحد: فلا يجري الانفعال بالحالي وإنما بالتقديري وذلك على عكس الموقف العامي (وكذلك على عكس المقاربة النظرية للعالم) الذي لا ينفعل إلا بالمشترك ويحوّل الاستعداد التقبلي إلى وحدانية القبول. مجمل القول، إن الإستطقي و الماساتي يلتقيان في الإذعان لنفس الاقتضاء وهو تأكيد لا تناهي التعدد. وعند نهاية الفقرة التاسعة من “مولد الفلسفة“ يجمل “نيتشه“ حديثه عن دلالة الماساتي عند “هيرقليطس“ فيتحدث عن مذهبه في “القانون داخل الصبرورة وفي اللعب داخل الضرورة“، نافيا بذلك كل وجهة عن الفصل الذي تقيمه النظريات بين الحواس والفهم ومؤسسا في نفس الوقت لفاعلية الإستطقي الرئيسية: التخفيف (L'allégement). “إن الألف والياء عندي هما أن تتحول كل كثافة إلى لطافة فيصبح كل ثقل خفيفا وكل جسم راقصا وكل فكر طائرا. والحق أن في هذا كل بداية وكل نهاية.“ تلك هي كلمات زرادشت مثبت الألم ومؤكد الصبرورة، وبالتالي المخلص للعنصر الإستطقي من كل ما يمكن أن يحوله إلى متحد ثقل. إذ وحده الخفيف يمكن أن يجمع اللانقسامية والتعدد، عنصري النظرة الإستطيقية للعالم. ومعلوم أن الإستطقي هو فاعلية ماورائية تحتوي دائما شموليا على كثافة دلالية تجعلها تبت دلالات إضافية في كل الاتجاهات. فهي فوضى مصاحبة للمد الوجداني الموالى للانفعال باللامنقسم. ومعلوم كذلك أن الأشياء اللامنقسمة معبأة بقوة جلال تجذب الأحياء وتخضعهم في الوقت ذاته، تغرقهم في الرعب وتبعدهم عنها. نفهم إذن لم كان التخفيف مطلباً نيتشوياً بامتياز. إذ في ضوء مقصد التخفيف نتبين لم كانت الغريزة والإبداع يأتلفان في الجريمة. فإذا كانت الجريمة فاعلية لادائية (Plastique)، تتحدد في الوقت ذاته الذي تُحدد، وتصف نفسها في الوقت ذاته الذي تصف فيه غيرها، فذلك لأن التخفيف هو بالماهية فاعلية لادائية ومنه علاقته بفاعلية الإيجاب (La déterminabilité). ولكنها لادائية لا تتورط في وثنية الأشكال. فالشكل لا يشمل ما يسميه ابن سينا “كون

الأمر" ويبقى عند الظاهر. وإذا كان نيتشه يتحدث عما يسميه "الإرادة الطيبة للوهم" فإنما إشارة إلى الموقف الذي يأخذ مظهر الأشياء مأخذ كنهها. لذلك لم ينفك "نيتشه" يكرر قائلا: "إن كلمة "ظاهر" تنطوي على عدد كبير من المزالق، وهذا يفسر السبب الذي أتحاشاها لأجله: ذلك أنه ليس صحيحا أن جوهر الأشياء يظهر في العالم المرئي". و يفهم موقف "نيتشه" من الظاهر أكثر حين نتوقف عند الفقرة الخامسة من الفصل الذي يعالج مسألة العقل في الفلسفة وذلك ضمن كتابه "أقول الأصنام". يقول "نيتشه": "فيما مضى، كان التطور، التحول، الصيرورة، هو ما نعتبره دليلا على وجوب وجود شيء ما يحددنا، إننا الآن، على عكس من ذلك، في النطاق الدقيق الذي يفرض علينا فيه الحكم العقلاني المسبق أن نعد إلى الوحدة، إلى الهويّة، إلى الديمومة، إلى الماهية، إلى السببية، إلى الموضوعية، إلى الكينونة، نتبين أننا، بشكل ما قد وقعنا في الخطأ، أننا مكرهون على الخطأ".

وفعلا، وحدها إرادة التخفيف قادرة على أن ترجع بالإرادة إلى جوهرها. فبدلا من أن تستمر ملكة تحليلية / تأليفية فإنها تعود كما كانت، خلاقة وهابة ولكن خاصة آلة. وموضوع وهبها هو أيضا ما تألم به (Ce qui la fait pâtir): إنه الآخر الألوهي (Le Nouménal). وفي حديثه عن مضاعفات هذا الاختيار عند "نيتشه" نبّه "ميشال فوكو" فقال:

En replaçant l'expérience du divin au cœur de la pensée, la philosophie depuis Nietzsche sait bien, ou devrait bien savoir qu'elle interroge une origine sans positivité et une ouverture qui ignore les patiences du négatif¹.

بالنسبة إلى فوكو، ترتب على الإجراء النيتشوي استيقاظ الفلسفة من السبات الذي يعطف الأنثروبولوجيا على الجدلية وهو ما سمح تاليا بالانتباه لصلاحية المسألتين. وفي نظرنا فإن في الأمر أساسا مراجعة لعلاقة الملكات الإستطيقية بالملكات النظرية. فمن شأن استناد عمليّات التعدية والتأدية على الألوهي أن تصبح المباشرة رابطة وأن تتقلص غلواء القول بالصلاحية المطلقة للمعالجة (La mise en relation). والواقع، أنه عند التدقيق في دلالة كل هذه المضاعفات يتبين أن رهانها واحد: إرادة مثبتة بإطلاق إمكانية الانبثاق خارج حدّ النفس وذلك في غنى عن كل ضمانات ربات الشعر أو غيرها من القوى المتعالية. وهو علة كون الانبثاق الإستطيق لا يتضمن حقيقة موجبة. فهو يصدر عن إرادة غير مجتمعة (Non totalisante) وتدرك أن اللاتمام (L'inachèvement) هو خاصية ملازمة للامتقسام.

هكذا تحيل خبرة الإستطيق عند "نيتشه" على الراحة في الصيرورة بدل الراحة في الوحدة وهو ما أحاله على الإثبات الأعظم، إثبات العود الأبدى الموالي على كشفه المعرفي الخطير: الطبيعة المنظورية للحقيقة (La nature perspectiviste de la vérité)². ولبلوغ اللامتقسام الإستطيق لا بدّ من التحرر من سطوة ضرورة الالتزام بزاوية نظر واحدة والدفاع عن الحق الإستطيق في التناقض وفي الاشتمال³. وهكذا أيضا نفهم خلفية كلام

1 Michel Foucault, Préface à la transgression, in revue Critique, Août – Septembers 1963.

2 Jean-Luc Marion écrit : « La perspective devient une condition a priori de l'expérience et doit s'entendre aussi bien au sens où Nietzsche parle radicalement de perspectivisme : « Comme s'il pouvait encore y avoir un monde, si l'on éliminait le perspectivisme. » ». La croisée du visible, PUF., 1996, p 16. Plus loin, Marion conclut que, « le regard perspectiviste est finalement toujours regard de quelque chose d'autre que ce qu'il éprouve réellement, à la manière où la conscience est toujours conscience de quelque chose, de quelque chose d'autre qu'elle-même. » p 29.

3 يعرف ابن سينا الاشتمال بأنه "الانتقال من ضد إلى ضد". كتاب الشعر، ضمن كتاب الشفاء، تحقيق وتقديم عبد الرحمان بدوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، 1966، ص 34.

”زرادشت“ حين يقول: ”في الحياة أشياء كثيرة حق لها أن تتمتع بالاقتران بل بأكثر منه، فهناك أشياء بُعدت شقة الانفصال بينها بأكثر من انفراجها بين الرجل والمرأة“. كذا تتحدد بأكثر دقة صلة الإستطيقا الميتافيزيقا. إذ ما الأخيرة إلا اقتران مباشر بين عنصر وساعة ومكان. بكلام آخر، فإن الإستطيقا، من حيث أنه لا منقسم، يشارك الميتافيزيقا في وظيفة الصيغة الجامعة. وفعلا، فالسعادة تقتضي، في هذه وتلك، الإحساس بالزوم وثمر معرفة شجية (Pathétique) تنبع من رؤية بالمعنى القوي للكلمة، على حد تمييز ”نيتشه“ نفسه. إذ، كما يسأل هو نفسه، ضمن كتابه ”فيما وراء الخير والشر“: ”ما الذي يلزمنا بقبول وجود تعارض جذري بين الحقيقة والخطأ، ألا يكفي تمييز درجات في المظهر في شكل ألوان أو لوينات واضحة كثيرا أو قليلا، معتمدة بدرجة ما، ”قيم“ لو شئنا استخدام لغة الرسامين، لماذا العالم الذي يخلصنا لا يكون وهما؟ وإذا ما صير إلى الاعتراض بأنه لا بد لكل وهم من مؤلف أليس علينا أن نجيب بوضوح: لماذا؟ ألا يجوز أن ينتمي الوجوب للوهم، ألا ينتمي هو أيضا للوهم، أو يمكن إذن استخدام بعض التهكم حيال الذات والصفة والموضوع؟“. لا عجب إذن في أن يكون ”نيتشه“ هو القائل: ”إن روح النظام نقص في النزاهة“¹.

وبعد،

إذا كان الفيلسوف ”البارمنيدي“ يكره دم ضحيته، دم الواقع العيني الذي ضحى به، فإن العنكبوت يستوجب دم ضحيته ويقوم، تبعا لذلك، بنسج شبكة تقوم مقام صورة شخصية للذبابة تتطابق معها ولكن اختلافيا (En contre-point). كذا تذوب هوية الذبابة العضوية في متغير الطاقة.

مسرح القسوة

إذا تساءلنا، فعلا، عن أصل المسرح وسبب وجوده (أو ضرورته الأساسية)، وجدنا، من ناحية، ومن وجهة النظر الميتافيزيقية، تجسيدا، أو بالأحرى، تعبيرا ظاهرا عن نوع من الدراما الأساسية قد يشتمل، بطريقة واحدة، ومتعددة في آن واحد، على المبادئ الأساسية لكلّ دراما، تلك المبادئ الموجهة المقسمة بقدر لا يكفي لإفقادها طابعها كمبادئ، ويكفي لاشتمالها على إمكانيات لا تنتهي بالصراع، بطريقة دسمة فعالة، أي مليئة بعمليات التفريغ. يستحيل تحليل مثل هذه الدراما فلسفيا. ولا يمكن أن نذكر اتجاهات الفكر الأساسية، بل حالات من الحدة والحسم بحيث تجعلنا نشعر، من خلال اهتزازات الموسيقى والشكل، بالتهديدات الخافية لفوضى حاسمة بقدر ما هي خطيرة، لا نستطيع أن نذكرها إلا بطريقة شاعرية، وبانتزاع كلّ ما هو مغناطيسيّ معد من مبادئ جميع الفنون، انتزاعه عن طريق الأشكال، والأصوات والموسيقى، والأحجام مازين بكلّ المشابهات الطبيعية للصّور.

نشعر تماما أنّ هذه الدراما الجوهرية موجودة، - ولقد كانت أساسا لكلّ الأسرار الكبرى- وتقرن بالمرحلة الثانية للخلقة، مرحلة الصعوبة والقرين، مرحلة المادّة وتكثيف الفكرة.

ويبدو أنه لا يمكن أن يوجد المسرح أو توجد الدراما، حيث يسود النّظام والبساطة. المسرح الحقيقيّ كالشعر، ينشأ، لكن بسبل أخرى. عن فوضى تنتظم، بعد صراعات فلسفية تمثّل الجانب المثير لهذه التّوحيدات البدائية.

تقترح علينا الخيمياء، بطابعها الرّمزيّ الدقيق، هذه الصّراعات التي يقدّمها لنا الكون الذي يغلي، بطريقة مشوّهة، ملوّثة فلسفيا، ما دامت تمكّننا من اللحاق بالسّموّ، لكن عن طريق الدراما، بعد قصف دقيق ثائر لكلّ شكل لم يُهذّب بما فيه الكفاية، وما دام أحد مبادئها يتلخّص في الآتي: عدم السّماح للفكر بالانطلاق إلاّ بعد المرور بكلّ تجميعات، وكلّ قواعد، وكلّ أركان المادّة الموجودة، وإعادة هذا العمل في غموض المستقبل المتوهّج. كأنّ الفكر اضطرّ، لكي يستحقّ الذهب الماديّ، أن يثبت لنفسه أولاّ أنّه قادر على الذهب الآخر، وأنّه لم يكسبه ولم يبلغه إلاّ عندما تنازل واعتبره رمزا ثانيا للسلطة التي أجبر عليها لكي يستعيد التّعبير عن النّور، والنّدرّة، واللاتبسيط بطريقة متينة كثيفة.

وتذكرنا هذه العملية المسرحية التي تسعى إلى صنع الذهب، بكمية الصّراعات الهائلة التي تثيرها، وعدد القوى الهائل الذي تلقى بيعه ضدّ البعض الآخر، والتجائها إلى نوع من الخلط الفياض بالنتائج، المحمل بالروحانية... تذكرنا في نهاية الأمر، بالتقاء المطلق المجرد، ولا يوجد بعده شيء، ويمكن أن نفهمه على أنّه نعمة وحيدة نهائية، التقتلت ارتجالا "على الطائر"، قد تكون بمثابة الجزء العضويّ من انفعال لا يوصف.

لابدّ أنّ "أسرار أوفوريوس" التي كانت تملأ أفلاطون إعجابا كانت تمتلك، على المستويين المعنويّ والنّفسيّ، شيئا من ذلك الجانب النّهائيّ العظيم المسرح الخيميائيّ، لا بدّ أنّها كانت تذكر، في الاتجاه المضادّ لرموز الخيمياء، رموزا تعطي الوسيلة الروحية لنقل المادّة وتصفيها، وتذكر النقل الملتهب الحاسم للمادّة عن طريق الفكر، مستخدمة عناصر ذات كثافة نفسية خارقة للعادة.

ويقال لنا إنّ "أسرار ايلويزيس" كانت تقتصر على إخراج عدد من الحقائق الأخلاقية على المسرح. أعتقد، بالأحرى، أنها كانت تخرج على المسرح انعكاسا لبعض الصراعات، وصراعات لا توصف بين المبادئ، من تلك الزاوية المنزلة التي تولد الدوار، حيث تضيق كلّ حقيقة وهي تحقّق الدوبان الحتمي الوحيد بين المجرد والمحسوس. لا بدّ أنّها كانت ترضى - بالتجائها إلى موسيقى الآلات، والنعيمات وتركيبات الألوان والأشكال التي فقدناها حتّى فكرتها - من ناحية فيما أظنّ، ذلك الحنين إلى الجمال الخالص الذي عبّر عنه أفلاطون بلا شك تعبيراً كاملاً، ربّنا، منساباً، على الأقلّ مرّة واحدة في هذا العالم، وكانت من ناحية أخرى، تحلّ أو حتّى تمحو كل الصراعات الناتجة عن تعارض الفكر والمادّة، والفكرة والشكل، والمجرد والمحسوس، عن طريق اتصال غريب لا يمكن أن تتصوّره أذهاننا كبشر لا يزالون في حالة يقظة، وتذيب المظاهر في تعبير واحد لا بدّ أنّه كان شبيها بالذهب الروحي.

أنتونان أرتو، المسرح وقريفه، ترجمة د. سامية أسعد.

دار النهضة العربية، القاهرة، 1973، ص ص 42-44.



حلم المَنّان بجمليّة دون رابطة اجتماعيّة
(Une ommunauté sans socialisation)، تدلّ سداجة
الأفعال ضمنها على أنّ قوة الحياة لم تُمسّ، وذلك
لسلامتها من الأذية الملازمة للاجتماعي.

هاشية

كتب "أنتونين أرتو": "إذا كفّ الناس عن عادة الذهاب إلى المسرح، فذلك لأننا قد اعتدنا - طوال أربعمائة سنة، أي منذ عصر النهضة - على شكل روائي ووصفي للمسرح، مسرح يقوم على سيكولوجية رواية الحكاية". ومعلوم أنّ سطوة الحكاية هي من سطوة الوظيفة المشهدة على الوظيفة الإستيطيقية. فتباين "أرتو" مع مجتمعه لا يخلو من طابع مفارق: فهو رجل مسرح ومع ذلك فهو يرفض اختيارات مجتمعه المتلازمة مع كونه في حضارة مشهدة. ومعلوم أيضا أنّ حضارات المشاهد هي نشوئيا حضارات القربان والطقوس حيث يقع تقديم مشهد معيّن يصوّر حدثا واحدا للجميع وحيث يمثل المسرح الشكل المعماري الأول. وهكذا تتضاعف وحدانية القبول بإرادة مُجمّلة يتطلب عملها تدخّل الذكاء من أجل مزيد تعميم زاوية النظر، وهي التي وجد فوكو في المشتملية (Panoptisme) نموذجها الإرشادي (Son paradigme)، وذلك بحكم بلورتها بجلاء للشروط الموضوعية التي تجعل الموضوع النفسي عموما يجسّد نقطة التقاء السلطة، بأنواعها، بالجسد. ومن نافل القول إنّ اعتماد المسرح على الذكاء وإيلاء الأولوية للبصر على باقي الحواس يجعل منه ممارسة تنتصر كلياً للملكات النظرية ضدّ مثيلاتها الإستيطيقية. فالعرض المسرحي يتألف تقليدياً من حوار يؤلّف تدرّجه على الركح موضوع مشهد يتمّ في مكان محدّد تكون التغيّيرات فيه محدودة والمسافات بين الممثلين والمشاهدين مضبوطة. وإجمالاً يستجيب المسرح لضرورة وحدة المسرود المتطابق مع وحدة المكان، ويجد في وحدة الركح رافعة له. ولكن "أرتو" لم يُقبل على المسرح إلاّ من أجل تحريره من إطاره التقليديّ لجعل منه قرين الحياة وتوأمها. وهو الرهان الذي يتطلب قلب موازين قوى العلاقات النّاطمة بين الملكات الإستيطيقية والنّظرية. ولأجل هذا نادى أولاً بتحرير المسرح من قانون المطابقة. جازما أنّ "المسرح لن يعود ليجد نفسه أبداً إلاّ حين يقدّم للمتفرّج العناصر الحقيقية المكوّنة للحلم". بكلام آخر، طالب "أرتو" المسرح بأن يكفّ عن طلب البدائل الدرامية عن المكان والعناصر الإستيطيقية وأن يندمج اندماجاً فعلياً مع تلك العناصر. وعلى مثل هذا الاختيار سيقرب المسرح للشعر أكثر من ذي قبل، ومن خلاله يكسب بعداً ميتافيزيقياً. ويبرّر "أرتو" علاقة الإحالة تلك فيقول: "ذلك أنّ الشعر الحقيقيّ شعر ميتافيزيقيّ، أردنا ذلك أم لم نرد [٠٠٠] بل قد أقول إنّ مداه الميتافيزيقيّ، ودرجة فاعليّته الميتافيزيقية، هما اللذان يجعلان له قيمة حقيقية". (ص 36). يختلف تصوّر "أرتو" للميتافيزيقا عن تصوّر الحضارة الغربية لها. فهو لا يتضمّن آيةً مثنوية، بل خصيسته هي طابعه المتواطئ ومنه طابعه الإستيطيقيّ. فإذا كان الفهم الغربيّ للميتافيزيقا يعدّها لها، منذ أيام الحكميين اليونانيين (أفلاطون وسقراط)، بمهمة توفير قاعدة فوق-محسوسة للحسيّ، فإنّ الميتافيزيقا كما يتصوّرها "أرتو" تتجلّى على صعيد الحسيّ دون أن تُختزل للمتعين. إنّها، على صعيد المحسوس، نقطة التقاطع بين المرئيّ واللامرئيّ. لذلك تنتمي حسب "أرتو" كلّ إمكانيات الإخراج إلى المجال الإستيطيقيّ. فهو يعي "تمام الوعي أن لغة الحركة والإيماء والرقص والموسيقى أقلّ قدرة على تحليل مشاعر الشخصية، أو الكشف عن أفكارها، أو صياغة حالاتها الشعورية بدقّة ووضوح مثل لغة الألفاظ، ولكن [٠٠٠] من قال إنّ المسرح وجد لتحليل الشخصيات، أو لحلّ الصّراع بين الحبّ والواجب، وغير ذلك من الصّراعات في القضايا ذات الطابع المحليّ أو النفسيّ التي تشغل كلّ ساحة مسرحنا المعاصر؟". مهمة المسرح بالنسبة إليه هي إذن ميتافيزيقية لأنّها إستيطيقية. ويشرح مفترضات هذا التّرادف فيقول: "واستخلاص النّتائج

الشعرية القصوى لوسائل الإخراج يعنى صنع ميتافيزيقا، وأعتقد أنه ما من أحد سيعترض على هذه الطريقة في النظر إلى الأمر. ويخيل لي أن صنع ميتافيزيقا اللغة، والحركات، والوقفات، والديكور والموسيقى يعنى، من وجهة النظر المسرحية، النظر إليها من خلال كل الطرائق التي يمكن أن تلتقي بها بالحركة والزمان [...] ويعنى صنع ميتافيزيقا الكلام المنطوق استخدام الكلام فى التعبير عما لا يُعبر عنه عادة. أي استخدامه بطريقة جديدة استثنائية غير عادية، يعنى استرداده لقدرته على هز الجسم، يعنى تقسيمه وتوزيعه في الفضاء توزيعاً إيجابياً، يعنى اتخاذ اللّهجات بطريقة محسوسة مطلقة واستعادتها قدرتها على التّزويق وبيان شيء حقاً، يعنى معاداة الكلام ومصادرة التّغنية الوضعية –ويمكن أن نقول الهضمية– يعنى أخيراً النظر إلى الكلام على أنه سحر“ (ص38). و”يناقض المسرح الشرقيّ ذو النّزعات الميتافيزيقية المسرح الغربيّ ذا النّزعات النّفسية. ومجموع الحركات الإشارات والوقفات والأصوات، التي تتكوّن منها لغة الإخراج والمسرح، تلك اللّغة التي تبسط نتائجها الجسمانية الشّاعرية على شتّى مستويات الوعي، وفي جميع الإتّجاهات، تجرّ الفكر حتماً إلى اتّخاذ بعض المواقف العميقة التي يمكن أن نسمّيها: ”الميتافيزيقا العاملة (ص37) وإن شئتُ أن ندقّق دلالة عملها أكثر قلنا إنه توليد التّعاطف خارج منطق ودائرة الشّفقة. فمن وجهة نظر ”أرتو“ لا يمكن أن يوجد المسرح إلاّ من اللحظة التي يصبح فيها المستحيل حقاً، والتي انطلاقاً منها يغدو فيها الشعر رموزاً يحقّقها المسرح ويحميها. وتحقيق هذا الأمر يحتاج إلى توفّر قدرة الأداء المسرحيّ على أن يستحضر العناصر بالذّات لا تصوّرات العناصر الإستيطيّة. وهو ما يترادف، ضمن معجمية ”أرتو“، مع القدرة على الإبهار. في ذلك يقول الأخير: ”يؤمن الفكر بما يراه، ويفعل ما يؤمن به، ذلك هو سرّ الانبهار“. وإنّه في ضوء هذا الإيمان المباشر بالبداية الإستيطيّة ينبغي فهم المرافقة التي يقيمها ”أرتو“ بين المسرح و”المجانية المباشرة التي تدفع بالمرء إلى إتيان أفعال عابثة لا تغيد الأحداث الجارية في شيء“. معنى ذلك أن التزام المسرح بالبداية الإستيطيّة هو اختيار لتحويل الانقسام الثنائيّ إلى كلفة إيقاعية. كذا مثلاً يتمّ، ضمن الحوارات، فصل الكلام عن الأصوات وذلك طلباً للمفوظ هو الملموس اللّافرديّ للغة، أي المبدأ الإستيطيّ للصوت والذي بمقتضاه يكون الأخير ”مجرد تصوير يشقّاق إلى شيء آخر“. نفس الأمر يصحّ مع الإيماءات ومع الإضاءة، وخاصّة مع الموسيقى. والمجموع يحيل على ما يسمّيه ”ميتافيزيقا الفوضى الطّبيعية“ التي تجعل من المسرح هذياناً معدياً ونوباناً منتظماً للشّخصية. والغريب، يستدرّك ”أرتو“، ”أنّ كلّ هذا الدّويان المنتظم للشّخصية، والتّعبيرات العضلية الخالصة الموضوعة على الوجوه كالأقنعة .. يؤثّر، ويؤثّر أقصى الأثر“. ولكنّ الأعرب من ذلك أنّ التّأثير هو نفسه، سواء تعلق الأمر بالممثلين أو بالأشياء. وهو ما لاحظته ”أرتو“ عندما تحدّث عن الذين ساهم العارفين بميتافيزيقا الفوضى الطّبيعية و”الذين يعيدون إلينا كلّ ذرّة من الصّوت، وكلّ إدراك جزئيّ يستعدّ للعودة إلى مبدئه، والذين عرفوا كيف يخلقون، بين الصّوت والحركة، صلات من الكمال بحيث جعلت أصوات الخشب الأجوف، والصّناديق الرنانة، والآلات الفارغة، تبدو كأنّ بعض الرّاقصين نوى المرافق الفارغة يحدثونها بأطرافهم، أطراف الخشب المجوّف“. الحاصل، هنا وهناك، أنّ انفعالا إستيطيّاً يتولّد ويكون له صلة بالملموس في نفس الوقت: عالم اللّامتناهية و الملموس اللّافرديّ من جهة، وعالم الرّكح وما يحيط به من جموع من جهة أخرى. وهل التّجربة الدّوقية إلاّ حاصل حضور نكهة وكيف في محلّين اثنين في نفس الوقت! ومنه خطورة خبرة الانبثاق خارج الحدّ ومدى عضويّة ارتباطها بالإستيطيقا من حيث هي تؤثر لا متناهية ينهدّ لبلوغ النّقاط التي تتمركز فيها الكائنات بتمامها. لا عجب إذن أن تشير هذه الرّموز إلى قوى ناضجة ظلت مستبعدة حتّى ذلك الحين، قوى لا يمكن استخدامها في الواقع،

وتنفجر في شكل صور لا تصدق، و تعطى حق الوجود لأفعال تعادي بطبيعتها حياة المجتمعات. وفعلًا، لم ينفك "أرتو" يؤكد أنه "تقلق المسرحية الحقيقية راحة الحواس، وتحرر اللاشعور المقهور، وتدفع إلى نوع من التمرد التقديري الذي لا يكتسب قيمته إلا إذا ظل كذلك، وتفرض على الجماعات المجتمعة موقفًا بطوليًا صعبًا". وهو ما يجعلنا نتبين كيف أن قوام المستحيل خبرة ينجح خلالها البشر في الإنصهار مع التقديري، مغادرين أثناء ذلك التاموس الذي تجرى وفقه حياة المجتمعات. في ضوء هذه الخبرة يكشف المسرح كيف أنه هناك، وبشكل محتوم، أدية في الاجتماعي وأن هناك جنونا هو من جوهر الوعي قوامه اعتبار حد النفس حدًا نهائيًا وأزليًا. ولزيد فهم علاقة الترابط بين الإستطقي والميتافيزيقي ضمن مسرح "أرتو" يمكن القول إن مصطلح الميتافيزيقي كما يعالجه هذا الكاتب هو محصلة عملية التأليف بين الأطروحتين الموالييتين :

1. "أقترح مسرحًا تسحق الصور المادية العنيفة فيه إحساس المتفرج و تبهره، و تشد المتفرج إلى دوامة من

القوى العليا". (ص 73.)

2. "مجال المسرح ليس نفسيًا، بل تشكيليًا وماديًا". (ص 61).

وهو ما يسمح بتعليق الكلى ولكن دون التورط في الإشباع الملازم للشقة : "و إذا كنّا قد وصلنا إلى درجة تجعلنا لا ننسب إلى الفن إلا قيمة المتعة والراحة ونقصه على استخدام شكلي بحث للأشكال، وانسجام بعض العلاقات الخارجية، فلا يعيب ذلك قيمته التعبيرية العميقة في شيء. لكن عجز الغرب الروحي - والغرب هو بالذات المكان الذي أمكن الخلط فيه بين الفن والمذهب الجمالي - يكمن في الاعتقاد أنه يمكن أن يوجد رسم لا يستخدم إلا الرسم، ورقص لا يكون إلا تشكيليًا، كأن الأشكال انقطعت عن الفن، وحلت كل ما يربطها بالمواقف الصوفية التي يمكن أن تتخذها بمواجهتها للمطلق". (ص 60).

من الواضح أنه بالنسبة إلى "أرتو" ينبغي أن يكون الجموح هو فاعل الخلق، إذ بدونه لا إمكان لاكتشاف إمكانات جديدة للحياة. لكن ما هو غرض هذه الإمكانيات الجديدة للحياة وما هو رهانها؟ إنه ليس شيئًا آخر غير سبر مدى القوة الكامنة في الحياة ذاتها، ومنه اقتضاء التتوأم مع الحياة واختيار مسرح "أرتو" أن يكون قرينًا للحياة. وفعلًا، فإنه على مستوى ما بين الكمون (L'immanence) وبين التعلالي من الفروق تتعين تحديدًا الفروق بين القسوة والعنف: "قلت "القسوة" مثلما كنت سأقول الحياة"¹. ولأن الكمون هو رهان القسوة الأروحد، فقد كانت هذه الأخيرة مجرد نصبة مبدأها ضرورة الإذعان للأنهائية عمليات الانبثاق خارج حد النفس. وعلى قاعدة هذه الخبرة يمكن معاينة نوع من التصادي الحميم بين "نيتشه" و"أرتو" ويمكن سبر خطوطه العريضة في ضوء القطبية التي صاغها "نيتشه" وعرفها كما يلي: "ماذا يعني المفهوم الثنائي القطب الذي أدخلته في علم الجمال، مفهوم الأبولوني والديونيزوسي (يعبر المصطلحان عن شكلين من النشوة) - النشوة الأبولونية تهيج بشكل خاص العين التي تتلقى منها قوة الرؤية: الرسام، النحات، والشاعر الملحمي هم راوون بامتياز. في الحالة الديونيزوسية، على العكس، فإن مجموع الحساسية هو الذي يثار ويهيج إلى درجة أنه يفرغ وسائل تعبيره دفعة واحدة وفي الوقت ذاته يكتف قوته في التمثيل، في المحاكاة، في تغيير الملامح، في التحول، يكتف، كل أشكال فن المومئ والكوميدي. ويبقى الشيء الأساسي هو يسر التحول، هي الحالة الحرجة التي يكون فيها المرء ممن ليس لهم رد فعل (تمامًا مثل بعض الهستيريين الذين يمثلون أي دور منذ أول حث لهم). يستحيل على الديونيزوسي ألا ينتهز أدنى اقتراح - إنه لا يدع أية إشارة من التأثيرية تمر، إنه يملك أعلى

1 ذكره جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، 1988، ص 78.

الديونيزوسي ألا ينتهز أدنى اقتراح – إنه لا يدع آية إشارة من التأثرية تمر، إنه يملك أعلى مستوى من غريزة الفهم والتخمين مثلما يملك فنّ القواصل في أعلى مراتبه، إنه يلج أي جلد، أي انفعال: لا يكفّ عن التحول“.

يباشر إذن “أرتو” الميتافيزيقا بوصفها تجاوزا للتعارض بين التصوّرات والنّتائج المشيئة (Réifiante) لعمليات خالية من المطابقات التي يطمئن المرء بوثوق إلى وظيفتها الإرجاعية وبين الحدّ الذي تحتار الذات في أمره إذ لا يمكن رده إلى شيء على الإطلاق ولا يمكن إدراكه إلا على أنّه مجموعة من التوّترات والطّفرات أو من الهزّات الجدلية ضمن عملية مستمرة قصدية متّجهة نحو المستقبل وسمّيتها “حوادث” (Evénements). وحسب “أرتو”، فإنّ أفضل ما يحقق هذا البعد العامل للميتافيزيقا ضمن نطاق المسرح هو ما أسماه “اللامنتظر الموضوعي”. ويدقّق غرضه فيقول: “اللامنتظر، لا في المواقف بل في الأشياء و الانتقال المبالغت المفاجئ من فكرة الصّورة إلى الصّورة الحقيقية، أن يرى رجل يسبّ، مثلا، فصورة سبابة تتجسّد فجأة و تتخذ ملامح حقيقية (بشرط ألا تكون هذه الصّورة مجّانية بحتة، وأن توجد بدورها صورة أخرى لها نفس الطابع الروحي، الخ (...). لا شبهة أن اقتضاء تجانس الطابع الروحي يطلبه “أرتو” للتأكّد من أنّ مجمل العملية المسرحية هي من عمل الملكات الإستطيقية وأنّ التعدية والتأدية هي كذلك إستطيقية. فرفض المجّانية البحتة إنّما غرضه التأكّد من أنّ صدور الصّور الحسية إنّما هو التعبير عن تلقائية الذات. إذ لا بدّ من التشديد على أنّ الطابع الموضوعي للامنتظر الذي سبقت الإشارة إليه لا ينفي أنّ قدرة الذات على الحركة هي مصدر الإستطيقية نفسه ضمن العمل المسرحي. فضمن النّصاب المسرحي لا يشكل الإستطيقية الذات وأنما يتحكم بها فقط، وأسبقية الإستطيقية على الذات لا تمنع احتياجه إليها كواسطة ليعبر من ذات إلى أخرى ومن مكان إلى آخر. لذلك اعتبر أنّه من الأمور العجلى أن نستخلص ممّا يسمّى ثقافة أفكارا تطابق قوّتها الحية قوّة الجوع كما اعتبر أن “الوباء هو الأداة المباشرة أو التجسيد المادي لقوّة فطنة على صلة وثيقة بما نسميه: القدر”. وهو ليس إلاّ ذلك الحادث الذي بمناسبته يعبر الآن إلى التّعديري ويصبح وجودا لا بشرط الإيجاب. ومنه تمسك إستطيقا “أرتو” بالمبهم (Le vague). وإذا اعتبر “أرتو” أنّهم “خنازير أولئك الذين يريدون مغادرة المبهم”، فذلك لأنّه، “عندما ننطق بكلمة “الحياة” يجب أن لا نفهم أنّ الأمر لا يتعلّق بالوقائع التي يتعرّف فيها على ظاهر الوقائع، بل بتلك البؤرة الضعيفة المتحرّكة التي لا تمسّها الأشكال”. فعلا، في كلام “دولوز” و“غتاري” عن علاقة الفنّ بالحياة ما يؤيد وجهة نظر “أرتو” تأييدا كاملا. يقول “دولوز” و“غتاري”: “وحدها الحياة تخلق مثل هذه المناطق حيث ينداح الأحياء باستمرار، ووحده الفنّ يستطيع أن يتوصّل إليها، ويخترقها عبر مشروعه المشارك في الخلق. هذا يعني أنّ الفنّ يعيش من خلال مناطق اللاتّحديد هذه¹. وهنا يتدقّق مدلول تتوأم المسرح مع الحياة. إذ المسرح بالنسبة لأرتو هو مشهد، ولكنّه مشهد ملتزم بالحياة وبالحياة فقط، ومنه ميتافيزيقيته. وبما أنّ الحياة هي منطقة اللاتّحديد فلا بدّ من تنقية المشهد المسرحي من كلّ عناصر التّحديد والإيجاب. وعلى رأس هذه العناصر الواجب تنقيتها الكلام. وقد أصاب “دريدا” حين قال، في معرض شرحه لمسرح “أرتو”: “إنّ مشهدا لا يقوم إلاّ بتوضيح خطاب، ليس مشهدا حقّا، إنّ علاقته بالكلام هي مرضه”². وعموما، كما يجزم بذلك “دريدا”، دائما في معرض شرحه لمسرح “أرتو”، “يظلّ المشهد المسرحي لاهوتيا طالما هيمن عليه الكلام أو إرادة الكلام، ومخطّط “لوغوس”

1 جيل دولوز وفليكس غتاري، ما هي الفلسفة، مصدر مذكور، ص 182.

2 الكتاتية والإختلاف، مصدر مذكور، ص 81.

أول لا يقيم في الموضع المسرحي إلا أنه يوجهه ويحكمه من بعيد. يظلّ لاهوتانياً ما بقيت بنيته تحمل، بمقتضى التراث بأسره العناصر التالية: مؤلف-خالق، غائب وبعيد، ومسّح بنص، يراقب ويوحّد ويقود زمن العرض- أو معناه — تاركاً إيّاه يمثّله عبر ما يدعى بـ"محتوى" أفكاره ومقاصده. يمثّله عن طريق نواب، مخرجين أو ممثلين، مؤدّين مستعبدين يمثّلون شخصيات هي نفسها لا تقوم، وعبر ما تقوله أولاً، سوى بتمثيل فكر "الخالق" بأكثر مباشرة أو أقلّ. عبيد يؤدّون، ينفذون بوفاء، مخططات "السيد" الإلهية"¹. لهذه الأسباب نفهم بجلاء لم انتخب "أرتو" مقياس اللامنتظر الموضوعي قيمة أساسية ينعدّد حولها العمل المسرحي ولم نادى بضرورة اعتماد الإخراج الخالص (La mise en scène pure).

La passion du dehors.

Ici, nous aurons à nous demander si nous avons atteint un point d'où nous deviendrons attentifs à ce qui jusqu'à présent ne s'offrait à nous que comme le revers de la possibilité. Ce n'est pas sûr. Toutefois, nous avons gagné quelques traits : celui-ci d'abord que, dans l'impossibilité, le temps change de sens, ne se donne plus à partir de l'avenir comme ce qui rassemble en dépassant, mais est la dispersion du présent qui ne passe pas, tout en n'étant que passage, ne se fixe jamais dans un présent, ne se remet à aucun passé, ne va vers nul avenir : *l'incessant*. Cet autre trait : dans l'impossibilité, l'immédiat est la présence à la quelle l'on ne peut être présent, mais d'où l'on ne peut s'écarter, ou encore ce qui échappe en ceci même qu'il n'y a pas à lui échapper, *l'insaisissable* dont *on ne se dessaisit pas*. Troisième trait : dans l'expérience de l'impossibilité, ce qui régit, ce n'est pas le recueillement immobile de l'unique, mais le renversement infini de la dispersion, mouvement non dialectique, où la contrariété est étrangère à l'opposition, à la conciliation, et où *l'autre* ne revient jamais au même : l'appellerons-nous le devenir ? Secret qui se sépare de tout secret et se donne comme l'écart de la différence.

Si nous maintenons ensemble ces caractères : présent qui ne passe pas, tout en n'étant que passage, l'indésaisissable qui ne donne lieu à aucune saisie, le trop présent dont l'accès se refuse parce qu'il est toujours plus proche que toute approche, et se renverse en absence, étant alors le trop présent qui ne se présente pas, sans laisser rien où l'on pourrait s'en absenter, nous apercevons que, dans l'impossibilité, ce n'est pas seulement le caractère négatif de l'expérience qui la rendait périlleuse, c'est « l'excès de son affirmation » (ce qu'il y a dans cet excès d'irréductible au pouvoir d'affirmer), et nous apercevons que ce qui vient en jeu dans l'impossibilité, ne se soustrait pas à l'expérience, mais est l'expérience de ce qui ne se laisse plus soustraire et n'accorde ni retrait ni recul, sans cesser d'être radicalement différent. Ainsi pourrions-nous dire (très approximativement et provisoirement) que l'obscur de ce mouvement est son découvert, cela qui est toujours par avance réduit à la manifestation tout mouvement de cacher ou de se cacher. Présent en quoi toutes choses présentent et le moi qui y est présent sont suspendus, toutefois extérieur à lui même, et l'extériorité même de la présence ; nous percevons enfin, là, le point où temps et espace se rejoindraient dans la disjonction originelle : la « présence » est aussi bien l'intimité de l'instance que la dispersion du Dehors, plus strictement, c'est l'intimité comme Dehors, l'extérieur devenu l'intrusion qui étouffe et le renversement de l'un et de l'autre, ce que nous avons appelé « le vertige de l'espacement »¹.

Mais tous ces caractères tendent à délimiter, en son illimité, ceci : que l'impossibilité n'est rien de plus que le trait de ce que nous nommons si facilement l'expérience, car il n'y a d'expérience au sens strict que là où quelque chose de radicalement autre est en jeu. Et voici la réponse inattendue : l'expérience radicale non empirique n'est nullement celle d'un Être transcendant, c'est la présence « immédiate » ou la présence comme Dehors². Et l'autre réponse, c'est que l'impossibilité, ce qui échappe à tout négatif, ne

1 L'espace littéraire : « la solitude essentielle ».

2 Présence « immédiate » e présence (de) l'immédiat : expression ou la proposition attributive n'a pas de sens recevable, car de quelle manière cette présence pourrait elle actualiser ce qu'on appelle l'immédiat, comme si celui-ci pouvait être jamais dit non présent ? Et tout aussitôt, comme pourrait-il même être dit présent, fût-ce par pléonasme ? Ne ruine t-il pas toute possibilité d'arrêt dans un présent ? présence sans présent, sans contenu déterminable, sans terme assignable, qui cependant n'est pas une forme, présence neutre ou vide ou infinie : l'immédiat comme présence, c'est à dire l'immédiatement autre.

cesse pas d'excéder, en le ruinant, tout positif, étant ce en quoi l'on est toujours déjà engagé par une expérience plus initiale que toute initiative, prévenant tout commencement et excluant tout mouvement d'action pour s'en dégager. Mais un tel rapport qui est l'emprise sur laquelle il n'y a plus de prise, nous savons peut être le nommer, puisque c'est toujours ce qu'on a essayé de désigner en l'appelant confusément : passion. De sorte que nous serons tenté de dire provisoirement : l'impossibilité est le rapport avec le Dehors et, puisque ce rapport sans rapport est la passion qui ne se laisse pas maîtriser en patience, l'impossibilité et la passion du Dehors même.

Ces remarques une fois encore rassemblées, nous voyons qu'au regard de notre interrogation du début, la situation s'est renversée. Ce n'est plus l'impossibilité qui serait le non-pouvoir : c'est le possible qui est seulement le pouvoir du non. Devrions-nous donc dire : l'impossibilité est l'être même ? Assurément, nous le devons ! Ce qui revient à reconnaître dans la possibilité le pouvoir souverain de nier l'être : l'homme, chaque fois qu'il est à partir de la possibilité, est l'être sans être. Le combat pour la possibilité est le combat contre l'être.

Mais ne devons-nous pas dire aussi : l'impossibilité, ni négation ni affirmation, indique ce qui, dans l'être, a toujours déjà précédé l'être et ne se rend à aucune anthologie ? Assurément, nous le devons ! Ce qui revient à pressentir que c'est l'être encore qui veille dans la possibilité et que, s'il se nie en elle, c'est pour mieux se préserver de cette autre expérience qui toujours le précède et qui est toujours plus initiale que l'affirmation qui nomme l'être, expérience que les Anciens révéraient sans doute sous le titre de destin, cela qui détourne de toute destination, et que nous cherchons à nommer plus directement en parlant du *neutre*.

Mais que signifie un tel tourbillon de notions raréfiées, cet orage abstrait ? C'est que nous venons d'être le jouet de ce renversement indéfini qui est « l'attrait » du rapport impossible et auquel ces merveilleux anciens avaient aussi été rendus attentifs dans leur rencontre de Portée. Hommes de la mesure par connaissance de la démesure qui leur était proche, ne recommandaient-ils pas de le tenir fortement, ce Portée, et de le lier, afin qu'il acceptât de se déclarer véridiquement sous la forme la plus simple ? La simplicité est, en effet, ce qui seul répond à la duplicité de l'énigme. Quand, par exemple, Simone Weil dit simplement : « La vie humaine est impossible. Mais le malheur seul le fait sentir », nous entendons bien qu'il ne s'agit pas de dénoncer le caractère insupportable ou absurde de la vie – déterminations négatives qui relèvent de la possibilité –, mais de reconnaître dans l'impossibilité notre appartenance la plus humaine à l'immédiate vie humaine, celle qui nous revient de soutenir chaque fois que, dépouillées. Si, par le malheur, des formes habillées du pouvoir, nous atteignons la nudité de tout rapport, ce rapport à la présence nue, présence de l'autre, dans la passion infinie qui vient d'elle. De même, Simone Weil écrit : « Le désir est impossible », et maintenant nous comprenons que le désir est précisément ce rapport à l'impossibilité, qu'il est l'impossibilité qui se fait rapport, la séparation elle-même, en son absolu, qui se fait attirante et prend corps. Et nous commencerons aussi à comprendre pourquoi, en une parole inspirée, René Char a dit : *Le poème est l'amour réalisé du désir demeuré désir*. Enfin, si jamais, imprudemment, il nous arrivait de déclarer : la communication est impossible, nous aurions à entendre qu'une telle phrase, évidemment abrupte, n'est pas destinée à nier scandaleusement la possibilité de la communication, mais à éveiller l'attention sur cette autre parole qui parle seulement, lorsqu'elle commence de répondre à l'autre région que ne régit pas le temps de la possibilité. En ce sens, oui, nous devons un instant le dire, quitte à l'oublier aussitôt :

la «communication», pour prendre un terme ici déplacé puisqu'il n'y a plus de commune mesure, la communication est seulement lorsqu'elle échappe au pouvoir et lorsque s'annonce en elle l'impossibilité, notre dimension ultime.

Nommant le possible, répondant à l'impossible.

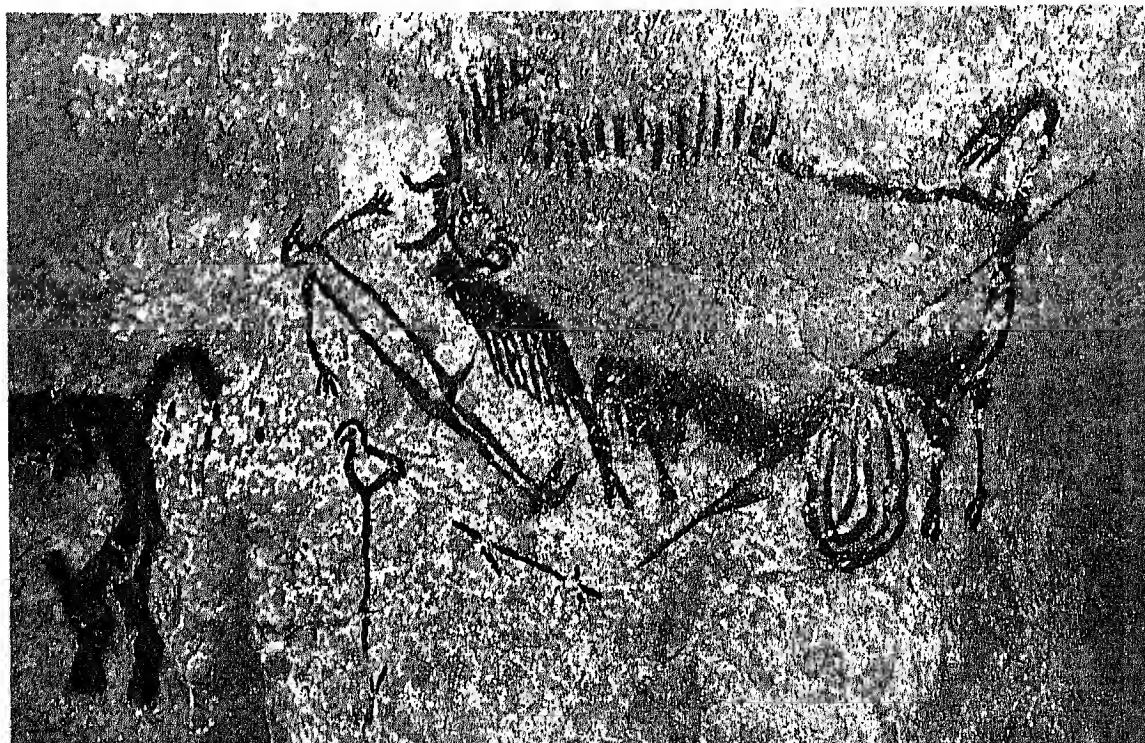
Arrêtons ce chemin de réflexions : que, par la poésie, nous soyons orientés vers un autre rapport qui ne serait pas de puissance, ni de compréhension, ni même de révélation, rapport avec l'obscur et l'inconnu, il ne faut pas compter sur une simple confrontation de mots pour recevoir la preuve. Nous pressentons même que le langage, fût-il littéraire, la poésie, fût-elle véritable, n'ont pas pour rôle d'amener à la clarté, à la fermeté d'un nom, ce qui s'affirmerait, informulé, dans ce rapport sans rapport. La poésie n'est pas là pour dire l'impossibilité : elle lui répond seulement, elle dit en répondant. Tel est le partage secret de toute parole essentielle en nous : nommant le possible, répondant à l'impossible. Partage qui toutefois ne doit pas donner lieu à une sorte de répartition : comme si nous avions, à notre choix, une parole pour nommer et une parole pour répondre, comme si, enfin, entre la possibilité et

l'impossibilité, il y avait une frontière peut être mouvante, mais toujours déterminable selon l'« essence » de l'une et de l'autre¹. Nommant le possible, répondant à l'impossible. Répondre ne consiste pas à formuler une réponse, de manière à apaiser la question qui viendrait obscurément d'une telle région ; moins encore, à transmettre, à la façon de l'oracle, quelques contenus de vérité dont le monde du jour n'aurait pas encore eu connaissance. C'est l'existence de la poésie qui, chaque fois qu'elle est poésie, forme par elle-même réponse et, dans cette réponse, est attention à ce qui se destine (en se détournant) dans l'impossibilité. Elle ne l'exprime pas, elle ne le dit pas, elle ne l'attire pas sous l'attrait du langage. Mais elle répond. Toute parole commençante commence par répondre, réponse à ce qui n'est pas encore entendu, réponse elle-même attentive où s'affirme l'attente impatiente de l'inconnu et l'espoir désirant de la présence.

MAURICE BLANCHOT, *L'entretien infini*, Gallimard, 1969, pp64-69

3 Tout autre est ce partage qui n'est jamais fait, ni décidé une fois pour toutes, de même que l'on ne serait enfermer les rapports de ces deux termes dans une opposition simple, pensant par exemple que la possibilité se conquiert sur l'impossibilité comme le jour sur la nuit et qu'à la fin, lorsque tout se sera affirmé dans l'évidence d'une lumière, l'impossibilité ne pourra être que définitivement maîtrisée et l'obscur, résolu en clarté. Façon de voir d'où il résulterait que celui qui se soucie de l'impossible est l'ennemi de la possibilité et vice versa. Je mentionne ces conceptions un peu enfantines, parce qu'elles traduisent les tranquilles certitudes du bon sens pour qui l'éclaircissement et l'obscurcissement s'opposent d'une manière assurée, comme lumière et absence de lumière. Qu'au contraire, si jamais tout devait être un jour compris, ainsi que l'espérait Lénine, et si jamais la liberté, ce cœur du possible parvenait à s'affirmer manifestement comme l'achèvement de notre pouvoir loin de perdre la mesure de ce qu'il y a de secret en elle. C'est alors que nous serions prêts à répondre à la requête de son essence cachée : voilà ce qui échappe aux hommes qui ne veulent lutter que pour le possible comme à ceux qui voudraient s'en tenir dédaigneusement à l'écart.

Peut-être faut-il que tout apparaisse pour que le sens du rapport avec l'obscur se fasse plus essentiel ? Peut-être faut-il que ce qu'on appelle lumière, ce qu'on appelle logos règnent enfin totalement et accomplissent comme tout pour être accueillis dans l'affirmation qui les retient hors du tous ? Peut être . Mais on ne peut pas non plus le dire aussi simplement ni se hâter de conclure que possibilité et impossibilité se tiennent dans une mutuelle appartenance qui nous permettrait déjà de les soutenir à la fois, difficilement mais heureusement. Comment pourrait-il en être ainsi ?



« Un homme, mort autant qu'il semble, est étendu, abattu devant un lourd animal immobile, menaçant. Cet animal est un bison – et la menace qui en émane est d'autant plus lourde qu'il angoisse : il est blessé et, sous son ventre ouvert, se délivrent ses entrailles. Apparemment, c'est cet homme étendu qui frappa l'animal mourant de son javelot...Mais l'homme n'est pas tout à fait un homme, sa tête, celle d'un oiseau, se termine par un bec. Rien dans cet ensemble ne justifie ce fait paradoxal, que l'homme ait le sexe levé »

GEORGES BATAILLE, *Les larmes d'Éos.*

حاشية

كتب "نيتشه"، منذ شبابه المبكر، كتاب "نشأة التراجيديا" من منطلق استعادة خبرة عصر لم يتورط بعد في ما سيميه "شر المواضعة" (Le conventionnalisme)، أي اتفاق في الكلام والأفعال دون أي اتفاق وجداني. لذلك كان الهدف الرئيسي لكتاب "نشأة التراجيديا" بلورة بلاغة المباشر. ومنه القيمة التي يحظى بها الانفعال (Le pathos) بوصفه ما يعبر مباشرة عن انتماء الإنسان للكون. وعلى أساس تعارض هذا الانتماء للكون مع الانفصالية قابل "نيتشه" بين المبدأ الديونوزي وبين الأبولوجي. ولأن المبدأ الأخير لا يمكنه تخطي الانفصالية دون تعطيل وجوده فإنه لم يكن أكثر من مبدأ للحلم، في حين أن قدرة المبدأ الديونوزي على التخطي جعلت منه مبدأ الثمالة. وفعلا، ضمن الخبرة الديونوزية، يهدم الإنسان فردانيته ليذوب في الكون. وكما يقول "نيتشه" نفسه، "بتأثير سحر ديونيزوس، لا نتعقد من جديد صلة الإنسان بالإنسان وحسب، بل إن، الطبيعة المغتربة -البدائية أو حتى التي تم توظيفها- تحتفل من جديد بالمصالحة مع ابنها الضائع، الإنسان"، كذا، والكلام دائما لنيتشه، "لم يعد الإنسان فنانا، بل غدا العمل الفني نفسه: ما ينكشف هنا في ارتعاش الثمالة، ومن أجل النشوة القصوى وسلام الواحد الأصلي، هو القوة الفنانة للطبيعة برمتها."

وبإيلانه للقوة الفنانة للطبيعة هذا المحل الأرفع، دفع نيتشه إلى نقطته القصوى ذلك التمشي الذي استهلته مجموعة من الفلاسفة كان رهانها تلافي الخور الذي لم ينفك ينخر نموذج المعرفة وذلك بالاعتماد على القدرة التوكيدية لليقين والاعتقاد. ويحسن ها هنا استحضار الملاحظة التالية التي يعبر عنها دولوز بقوله:

« Dans l'histoire de la philosophie, la substitution de la croyance au savoir se fait chez des auteurs dont les uns sont encore pieux, mais dont les autres opèrent une conversion athée. D'où l'existence de véritables couples: Pascal/Hume, Kant/Fichte, Kierkegaard/Nietzsche, Lequier/Renouvier. Mais, même chez les pieux, la croyance ne se tourne plus vers un autre monde, elle est dirigée sur ce monde-ci: la foi selon Kierkegaard, ou même selon Pascal, nous redonne l'homme et le monde. »¹

على هذا النحو ازدوجت صيغة انعطاء علاقة الإنسان بالعالم وفق ازدواج صنف المبدعين: فعلى اعتبار أن منهم من هو شغوف بالسلب ومنهم من هو من أصحاب اليقين، (أصحاب القوة التقبيلية الأوسع بما أنهم يفعلون بالمستحيل، باللاواقعي)، كان هنالك صيغة أولى تنتظم ضمنها علاقة الإنسان بالعالم بوصفها علاقة تعارض لانضوائها تحت لواء مقاييس السلب والفاعلية الإيجابية، كما كان هنالك علاقة أخرى يتصالح ضمنها الإنسان والعالم، وتستند هذه العلاقة على يقين غير قابل للبرهنة ولا مرتتهن بها. و"بلانشو" هو أحد أولئك المنخرطين ضمن نموذج العلاقة الأخيرة. وأخذا في الاعتبار لطبيعة علاقة هذا اليقين بالبرهنة وبالإمكان عموما، سواء منه البصري أو القولوي، سمّا "بلانشو" "المستحيل".

وإذا كان الإمكان، مثله مثل النور، لا يوحد بين العناصر إلا باستبعاد المباين، ولا يعقل الحضور إلا بوصفه تجلّي للهوية، فإن "بلانشو" ينتخب المستحيل ليشغل وظيفة الكاشف لتجربة حدّ تتمركز في أفق لا ترتتهن الوحدة ضمنه بالأكمولة (La totalité) وذلك لتمسكها بخبرة المباشر، غير متهببة من الإفراط التوكيدي

الذي يلازمها. هكذا بدل الإمكان، سيصبح تعذر المنال الصلاحية التوكيدية والبراء من كل مظاهر السلب. ومن شأن تعذر المنال كاختيار أن يحل محل ضرورات الحضور جاذبية الغياب الموالية لليقين في صلاحية خارج يُمثل توكيده توكيدا للوحدة الأصلية. وفي تلازم مع البلاغة الموالية لاختيار تعذر المنال وجاذبية الغياب، سيتأمل "بلانشو" مجدداً في خبرة الخمول والبطالة (Le désœuvrement)، وهو في كل ذلك متابع لنفس الهدف: القدرة على مسامرة الإفراط التوكيدي الذي يُعَمِّز خبرة المباشر. فهو حين انكفاً على "ساد" بالدراسة، طلب التأييد لخبرة الإفراط التوكيدي والتي بصدها كتب ما يلي: "عندما يقول ساد: 'كل شيء جيد عندما يكون مفراطاً'، فإن هذا الإفراط الذي يختلف عن حالة الغليان ويمر بما يسميه دولمانسيه (Dolmanché) الخمول، والذي هو حالة تؤثر شديد وفقدان واضح للإحساس، يدل على الأخلاقية الوحيدة للإنسان الطاقى كما يدل على نوع السيادة التي يمكن أن يطمح إليها في حركة الحرية هذه حيث لم يعد يشعر، ولو مركزاً في ذاته، أنه متميز عن الإنحلال الذي هو السمة المشتركة للكل. الإفراط، الطاقة، الإنحلال، تلك هي الكلمات الرئيسية للعصر الجديد"¹.

في ضوء ما تقدّم نبدأ بفهم وجه إغراء المستحيل بالنسبة إلى "بلانشو". فقد سبق ربطه حقاً بالإفراط التوكيدي. ولكن في هذا الجانب من العلاقة موقف مُدْعٍ أكثر منه منجذب. وليدخل المستحيل في اعتبارية تتضمن قيم الجاذبية فلا بدّ من مراعاة الصبوة وقيم الهوى. هكذا ينتهي الأمر بالمستحيل بأن يتقاطع مع الجريمة وذلك بحكم مشاركتها للصبوة وللوهو قوّة البريق وحرية التحدي وروعة الاستدعاء، وهي كلها انفصالات لا تنخرط في التأكيد اللامتناهي دون السقوط خارج كل علاقة ممكنة. هكذا من شأن الانخراط في العلاقة مع المستحيل أن يجعل من "النسيان سيد اللعبة"². وفعلاً، لأن التجربة - الحد هي تجربة كل ما هو خارج كل وحدة، فإنها ترتبط، كما يقول بلانشو نفسه، بقسط من الموت الذي لا يمكن توظيفه والذي يحيل على استشعار بفاثض عديمي، بفراغ يتعدّد استعماله وهو ما يجعل من خبرة الاستحالة ما من شأنه أن يحيل على "ضرورة أخرى، ليست هذه المرة ضرورة الإنتاج، بل الإنفاق، ولا النجاش بل الفشل، ولا العمل والتكلم بشكل نافع، بل التكلّم بلا جدوى والتعطّل عن العمل"³. وبدلاً من العيش وفق قانون الإمكانية أو عديمها ينخرط صاحب الخبرة - الحد في حركة إفاضة تقاس بالقدرة التي تستطيع كل شيء، أي بالمستحيل. كذا يتمّ تلافي نقص الإنسان الأساسي ويتمّ تخطّي ما يسميه مـرلو-بونتي "سرّ الطوعية" (Un mystère de passivité) دون أن يتمّ مع ذلك اختراقه. ذلك أن في الأمر استرجاع لوحدة أصلية تعتمد القاعدة الحيوانية ولكنها لا تلتزم بها أفقاً. فرغم براءة الحيوان من كل أشكال الفكر السالب و ما يلازمها من أشكال العدمية، فإنه لا يمكن أن نقول إن الحيوان هو واقعة تقبلية. إذ من جوهر الحيوان أنه يحول كل سلبية إلى فعل، إلى حركة تحصيل، وفق عبارة الفلاسفة المسلمين. ولقد كان منطلق تأملات "بلانشو" أنه "ثمة نقص أساسي خاص بالإنسان [...] فالإنسان هو ذلك

1 مـريس بلانشو : التجربة - الحد، ترجمة جورج أبي صالح، ضمن مجلة "العرب و الفكر العالمي"، مركز الإنماء القومي، العدد العاشر (ربيع 1990)، ص 76. في موضع آخر يعتبر بلانشو هذا الخمول محك الإبداع نفسه ويقول :

« Ce moment qui est comme l'œuvre de l'œuvre, qui, en dehors de toute signification, de toute affirmation historique, esthétique, exprime que l'œuvre est, ce moment n'est tel que si l'œuvre, en lui, s'engage dans l'épreuve de ce qui toujours par avance ruine l'œuvre et toujours en elle restaure la surabondance vaine du désœuvrement ». Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Gallimard (coll. Idées), 1955, p 44.

2 مـريس بلانشو : التجربة - الحد، ص 69.

3 نفس المصدر، ص 63.

اليقين على المعرفة وتأسيس الثاني على قاعدة الأول، لا العكس¹. فبالنسبة لـ "لاكان" الواقعي هو الهول الأصيل التي تعمل عليها اللغة. ويدقق "جون ستروك" هذا الاختيار فيقول: "و نتيجة لهذه النظرة يصبح الواقعي قريباً من معنى "المستحيل" و"ما لا يمكن التعبير عنه" في فكر لاكان"². ومسيرة منه لهذا الانسحاق المذهل للتقبلية ويقوم "لاكان" بصياغة مكانية متحركة ولكن مع ذلك متمركزة. فهي وإن بارحت استراتيجية الانتظام حول حقل مركزي فهي تواصل التمحور حول فجوة مركزية يسميها لاكان "الآخر". ولم يجانب "جون ستروك" الصواب حين يجزم أن "هذا المصطلح يرفض أكثر من أي مصطلح آخر من مصطلحات لاكان أن يعطينا معنى واحداً. فهو يدلّ في كلّ محلّ يظهر فيه على ما يفيد "الفقدان" أو "الفجوة" في عمليات الذات، وبذا فإنه يجعل الذات عاجزة عن تحقيق ذاتيتها أي الاتجاه نحو داخليتها، أو عن الإدراك الداخلي أو الإكمال، إن "الآخر" يضمن عدم إمكانية تدمير الرغبة و ذلك بإبقاء أهداف الرغبة في حالة الفرار الدائم". ومنه تمييزه بين الآخر الأكبر وبين "موضوع الآخر الصغير" والذي يمثل أفقا للذات بمقتضى الانحرافات التي يدخلها على مسار الذات وهي تسعى لردم المسافة التي تفصلها عن الآخر، موضوع رغبته. واضح أن "موضوع الآخر الصغير" يسدي الأمل في تجاوز الاستحالة الموسوم بها الحسيّ و ذلك بموضوعة غيريته. حقاً، "موضوع الآخر الصغير" ليس موضوعاً بالمعنى الحصريّ للكلمة و ذلك لعدم قابليته للاختزال إلى مدلول بعينه. و لذا فهو لا يسمح بمواصلة ما بدأه أفلاطون من تأسيس للذاتية المنفصلة والمرتاحة في الوحدة. وكون "موضوع الآخر الصغير" ليس موضوعاً بالمعنى الحصريّ للكلمة فإنّما ذلك للحفاظ على كشف "فرويد" الرئيسيّ والذي مفاده أن الإنسان يضمّ الآخريّة في داخله. و لكنّ "فرويد" ومن ورائه التحليل النفسيّ بمختلف مشاريعه، يحول الآخريّة الإستيطقيّة، الآخريّة المستحيلة إلى آخريّة رمزيّة. الغرض من ذلك شطب مناطق اللاتحديد حيث يتميّز الحسيّ ببداية إستيطقيّة مبنية على فجوة لا ينبغي لا سدّها ولا حتى فضحها. وتمسكاً بهذا الاختيار الإستيطقيّ كانت غيريّة الآخر ضمن كلّ أعمال "بلانشو" موسومة بالغموض. فهو حقاً، من حيث أنّه غيريّة مستفحلة (Altérité radicale) ينهض بدور الرابطة، مثله في هذا الشأن مثل مثال الخير عند أفلاطون. فعندما يتكلّم متحاوران مع بعضهما بعضاً فإنّهما فعلاً لا يتواصلان فيما بينهما إلا بمقدار ما يجيبان على ذلك الغير³. ولكنّ غموض الغير الإستيطقيّ علته أنّه يتطابق كلامه تارة مع أحد المتحاورين وطوراً مع كلام الآخر. وهذا الخلاف، فيما يدقّق "بلانشو"، لا يمكن تقديمه من زاوية التفوق والغلبة. إنّهُ اللاتحديد الموالي لفرط الإثبات الملازم بدوره للحسيّ والذي يمنع الوحدة التي تشرط التعارف ومن ثمة التعاين (L'identification). إذ لا يخرج الأمر في نهاية المطاف عن كون تقرير الوجود إثبات للمستحيل، أي تعويم لكلّ بداية موسومة بالإيجاب وموانعة للوجد من حيث هو تجربة ذوقيّة تسمح باستقرار مديد في ملتقى الزّمن الحسيّ الذي، كما يخبر عنه النصّ أعلاه، لا يعبر ضمنه "الآن" إلى الآن الموالي ومع ذلك فإنّ خامته هي عبور صرف.

1 Il affirme, par exemple, que «le devenir conscient de l'inconscient n'est pas toujours possible à atteindre complètement. Tout ce souvenir n'est peut-être pas strictement l'essentiel, si on n'obtient pas en même temps Überzeugung, la conviction.» Jacques Lacan, *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Seuil, 1978, p 369.

2 جون ستروك، البنيوية وما بعدها، ترجمة: د. محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، 1996، ص 181.

3 وقد عبّر مزلوبوتني عن هذا الأمر جيّداً عندما قال: "الذاتية المارقة بيشخصية. بقدر ما يكون لا أقوله معنى، أنا نفسي عندما أتحدّث "آخر" آخر، ويقدر ما أفهم، لا أعود أعلم من يتحدّث ومن يستمع". موزيس مزلوبوتني، حول ظهورية اللغة، ضمن تقرير الفلسفة، ترجمة قزحياً خوري، منشورات عويدات، بيروت-باريس، 1983، ص 84.

الإيروسية

أعترز الآن عن الانطلاق من ملاحظة فلسفية.

يؤخذ على الفلسفة، عامة، ابتعادها عن الحياة. لكني أريد أن أطمئنكم فوراً¹. فالملاحظة التي أقصدها تتعلق بالحياة الأكثر حميمية: إنها تتعلق بالنشاط الجنسي، منظوراً إليه، هذه المرة، من زاوية الإنجاب. قلت إن الإنجاب يتعارض والإيروسية، لكن، إذا كان صحيحاً أن الإيروسية تتحدد باستقلالية التلذذ الجنسي عن الإنجاب كغاية، فليس المعنى الأساسي للإنجاب سوى مفتاح الإيروسية.

إن الإنجاب يتعلق بكائنات منفصلة.

فالكائنات التي تتناسل هي كائنات متميزة عن بعضها والكائنات المتولدة عنها متميزة فيما بينها وتمتيزة عن الكائنات التي أنجبها. وكل كائن متميز عن الآخرين كلهم. ذلك أن ولادته وموته وأحداثه حياته قد تكون ذات أهمية بالنسبة للآخرين، لكنه الوحيد المعني بذلك مباشرة. هو وحدة الذي يولد. هو وحده الذي يموت. وبين كل كائن وكائن آخر، توجد هوة، يوجد انفصال.

هذه الهوة توجد، مثلاً، بينك، أنتم الذين تستمعون إليّ، وبينني، أنا الذي أتحدث إليكم. إننا نحاول التواصل، لكن ما من اتصال بيننا يمكنه إلغاء الفرق الأولي. فإذا تمّ، لست أنا من يموت، نحن، أنتم وأنا، كائنات منفصلة.

لكنني لا أستطيع ذكر هذه الهوة التي تفصل بيننا من دون الشعور بالكذب فوراً. هذه الهوة عميقة، ولست أرى وسيلة لإلغائها. ويمكننا أن نحسّ جماعياً بدوار هذه الهوة. ويمكننا أن تفتننا وتجذبنا. هذه الهوة، بمعنى من المعاني، هي الموت والموت مدوّخ، إنه فنان.

سأحاول الآن أن أبين بأنّ للموت معنى اتصال الكائن، بالنسبة إلينا، نحن الكائنات المنفصلة: إن الإنجاب يؤدي إلى انفصال الكائنات، لكنه يعرض اتصالها للخطر، أي أنّه مرتبط ارتباطاً قوياً بالموت. وسوف أجهّد نفسي، أثناء الحديث عن تناسل الكائنات وعن الموت، لأبين التماثل أو التّطابق الحاصل بين اتصال الكائنات والموت، وكلاهما يتساويان في الفتنة، تلك الفتنة التي تهيم على الإيروسية.

أريد التحدّث عن اضطراب أولي، يتعلق جوهره بسقوط موقع. لكن قد تبدو الوقائع التي أنطلق منها، في البداية، غير مهمة، فهي حقائق يقرها العلم الموضوعي ولا يميّزها شيء، في الظاهر، عن حقائق أخرى تخصنا بلا شك، ولكن من بعيد، ولا تعرّض للخطر أي شيء بوسعه أن يحرك فينا انفعالا حميماً. غير أن ذلك الانعدام الظاهري للأهمية خداع، وسوف أتحدّث عنه في البداية بتبسيط شديد، كما لو لم أكن أنوي هديكم فوراً.

تعرفون أن الكائنات الحية تتناسل بطريقتين. فالكائنات البسيطة تعرف الإنجاب اللازواجي، لكن الكائنات الأكثر تعقيداً تتناسل جنسياً.

¹ هذا النصّ الذي يستجيب لفرض الكاتب، سبق وأن قدّم كحاضرة (المؤلف).

في التناسل اللاتزاوجي أو اللأجنسي، ينقسم الكائن البسيط، وهو الخلية، في مرحلة من مراحل نموه. وتتكون نواتان، وهكذا ينبثق كائنان من كائن واحد. لكن، لا يمكننا القول إن كائناً أولاً أنجب كائناً ثانياً. فالكائنان الجديدان هما نتاجان للأول بالمستوى نفسه. لقد اختفى الكائن الأول. ومات، أساساً، لأنه لم يبق أو يُبست في أي من الكائنين المتولدين عنه. وهو لا يتلف على طريقة الحيوانات التناسلية التي تموت، بل يكف عن الوجود. إنه يكف عن الوجود في نطاق كونه كان منفصلاً، إلا أن اتصالاً وُجد فقط، في نقطة الإنجاب. ثمّة نقطة يصير فيها الواحد الأصلي اثنين. وما إن يوجد الاثنان حتى يوجد انفصال جديد لكل من الكائنين. لكن الانتقال يتضمن لحظة اتصال بين الاثنين. فالأول يموت لتظهر في موته لحظة أساسية لاتصال الكائنين.

هذا الاتصال نفسه لا يظهر في موت الكائنات المتزاوجة التي يعتبر الإنجاب عندها، مبدئياً، مستقلاً عن الاحتضار والتلاشي. لكن الإنجاب التزاوجي الذي تكون قاعدته المخاطرة بانقسام الخلايا الوظيفية بالطريقة نفسها التي في الإنجاب اللاتزاوجي، يستدعي نوعاً انتقائياً جديداً من الانفصال إلى الاتصال. إن الحيوان المنيوي والبويضة، هما في حالتها الأولية من الكائنات المنفصلة، لكنهما يتحدان، وبالتالي يتم بينهما، لتكوين كائن جديد، انطلاقاً من موت، ومن تلاشي كائنين منفصلين. والكائن الجديد، في حد ذاته، منفصل، لكنه يحمل في ذاته الانتقال إلى الاستمرارية والاتصال، أو الدوبان، المميت لكائنين متميزين.

ولتوضيح هذه التحوّلات، التي قد تبدو تافهة، لكنّها أساس كل أشكال الحياة، أقترح عليكم تخيلاً، ولو تعسفياً، لانتقالكم من الحالة التي أنتم فيها الآن، إلى ازدواج تام لشخصياتكم، وهذه حالة جديدة لا يمكنكم البقاء فيها، لأن الثنائي الناتج عنكم سوف يكون مختلفاً عنكم اختلافاً جوهرياً. وبالضرورة لن يكون أي من هذا الثنائي شبيهاً بشخصكم، حالياً، ولكي يكون أحد الثنائي شبيهاً بكم، يتوجب عليه، في الحقيقة، أن يكون متصلاً مع الآخر، وليس متعارضاً، كما هو حاصل. هناك غرابة تكلّ المخيلة في متابعتها. وعلى العكس من ذلك، لم أنكم تخيلتم، بينكم وبين أحد نظرائكم، اندماجاً مشابهاً لاندماج الحيوان المنيوي والبويضة، ربّما تمكّنتم، بأقلّ جهد، من تصوّر التحوّل المقصود.

ولست أقترح هذه التخيّلات اللفظة بهدف التدقيق. ذلك أن مسافة هائلة، تفصل بيننا، كمشاعر واضحة، والكائنات الثافهة المقصودة. إلا أنني أحذركم، مع ذلك، من عادة النظر إلى تلك الكائنات الثافهة من الخارج فقط؛ ومن عادة النظر إليها ككائنات لا توجد في الداخل. أنتم وأنا، نوجد في الداخل إلا أن نفس الوضع ينطبق على الكلب، ثم على الحشرة، أو أي كائن أصغر. ومهما كان الكائن بسيطاً، لا توجد عتبة تحدّد متى يظهر الوجود في الداخل. لأن هذا الأخير ليس ناجماً عن التعقيد في النمو. فلو لم يكن للكائنات البسيطة وجود في الداخل منذ البداية، وبطريقتها الخاصة، لما أمكن لأي تعقيد أن يبرزها.

والمسافة ليست أقلّ من ذلك بيننا وبين تلك الدويبات المجهرية. لذلك لا يمكن للتخيّلات العجيبة التي اقترحتها أن تتمتع بمعنى دقيق. كلّ ما أردته هو ذكر التحوّلات الطفيفة المقصودة، بطريقة مفارقة، تلك التحوّلات التي تُعدّ قاعدة حياتنا.

ففي القاعدة توجد عمليات انتقال من المتصل إلى المنفصل أو من المنفصل إلى المتصل. ونحن كائنات منفصلة، أفراد يموتون كلّ على حدة في مغامرة مُبهِمة، لكننا نملك ذلك الحنين إلى الاتصال المفقود، إننا نعاني

من تحمّل الوضع الذي يشُدُّنا إلى فردية المصادفة، إلى الفردية الغائبة التي نمثلها. وفي نفس الوقت الذي نملك فيه الرغبة القلقة في استمرار هذا الغائي، نملك أيضاً هوساً باتّصال أصليّ يصلنا بالكائن عامّة. والحنين (النوستالجيا) الذي أتحدث عنه لا تربطه آية صلة بمعرفة المعطيات الأساسية التي أدخلتها. إذ يستطيع فلان أن يتألّم لكونه لا يوجد في العالم بمثابة موجة ضائعة في اصطخاب الأمواج، تجهل الازدواجية وانصهار أبسط الكائنات. لكن ذلك الحنين يقود، لدى كلّ الناس، أشكال الإيروسية الثلاثة.

سأتحدّث تباعاً عن هذه الأشكال الثلاثة، وهي إيروسية الأجساد (الجنس) وإيروسية القلوب (الحب) وأخيراً الإيروسية المقدّسة (الدين). وسأتحدث عنها لأبين جيّداً بأنّ ما يطرح فيها دائماً، إنّما هو تعويض عن صلة الكائن وانفصاله بشعور من الاتّصال العميق.

ومن السهل إدراك ما تعنيه إيروسية الأجساد أو إيروسية القلوب، لكن الفكرة المتعلّقة بالإيروسية المقدّسة أقلّ ألفة. فضلاً عن ذلك يبدو هذا التعبير غامضاً، في نطاق كون كلّ إيروسية هي مقدّسة (= محرّمة — المترجم)، لكننا نلتقي بالأجساد وبالقلوب من دون حاجة إلى دخول الدائرة المقدّسة بأنّ معنى الكلمة. في حين أنّ البحث، عن استمرارية الكائن واتّصاله، المتبع بانتظام فيما رواء هذه الدنيا، يشير إلى مسعى دينيّ، أساساً، ففي الغرب تعترج الإيروسية المقدّسة في شكلها المألوف، بعملية البحث نفسها، أي بحبّ الإله، لكنّ الشّرق يسعى إلى بحث مشابه دون الاضطرار إلى المخاطرة بتصوّر الإله. والبوذية، بخاصّة تستغني عن هذه الفكرة. وفي كلّ الأحوال، أريد الإلحاح، منذ الآن، على دلالة محاولتي. لقد أجهدت نفسي بإدخال مفهوم، قد يبدو للوهلة الأولى غريباً، وفلسفياً بلا جدوى، وهو مفهوم الاتّصال، المتعارض مع الانفصال لدى الكائن. ويمكنني أخيراً التشديد على كون الدلالة العامّة للإيروسية ووحدة أشكالها قد تغلّتان مثلاً، من دون هذا المفهوم.

وما أسعى إليه مداورة، عبر هذا العرض المتعلّق بانفصال واتّصال كائنات بسيطة، مرهونة بميول التّناسل، إنّما هو الخروج من الظلّة التي تخيّم دائماً على مجال الإيروسية الرّحب. ثمة سرّ للإيروسية أجهد نفسي الآن كي أنتهكه. فهل يتيسّر ذلك دون التّغلغل أوّلاً في العمق، دون التّغلغل في قلب الكائن؟

لقد توجّب عليّ الاعتراف، منذ قليل، بأنّ الملاحظات المتعلّقة بتناسل الكائنات البسيطة يمكن أن تُعتبر تافهة وغير مهمّة. ينقص تلك الكائنات الشّعور بعنف فطريّ يحرك ميول الإيروسية مهما كانت تلك الميول. ذلك أنّ ميدان الإيروسية هو، أساساً، ميدان العنف، ميدان الخرق والانتهاك. ولكنّ، لنفكر في عمليات الانتقال من الانفصال إلى الاتّصال، لدى الكائنات الصّغيرة جدّاً. ولو عدنا إلى معنى ما تعنيه الحالات بالنسبة إلينا، لأدركنا بأنّ تمرّق الكائن من الانفصال هو الأعنف دائماً. فالأعنف، بالنسبة إلينا، هو الموت الذي يقتلعنا، تحديداً، من عنادنا إزاء رؤية الكائن المنفصل يستمرّ، ذلك الكائن الذي هو نحن. إنّ قلوبنا لتنهّز من تصوّر التّلاشي المفاجئ للفردية المنفصلة الموجودة فينا. ولا يمكننا، ببساطة شديدة، مقارنة ميول الدويّبات المجهريّة، المندمجة في التّناسل، بميول قلوبنا. ولكنّ، مهما كانت تلك الكائنات ضئيلة، لا يسعنا تصوّر المخاطرة بالوجود في تلك الكائنات، من دون عنف: ذلك أنّ الوجود الأوّليّ كلّهُ هو المعرّض للخطر، في عملية الانتقال من الانفصال إلى الاتّصال. وحده العنف يستطيع بذلك تمثّل الانفصال من حالةٍ إلى أخرى متميّزة جوهريّاً، من دون انتهاك الكائن المتشكّل — الذي تكوّن ضمن الانفصال — ونحن لا نجد في عمليات الانتقال المضطربة للدويّبات المجهريّة المندمجة في التّناسل، عمق العنف الذي يخنقنا في إيروسية الأجساد فقط، بل نجد أيضاً المعنى الحميميّ لذلك العنف

الذي ينكشف لنا. ماذا تعني الإيروسية لجسدين غير خرق الكائن في كلا الشريكين؟ غير خرق يتأخم الموت؟ غير خرق يتأخم القتل؟

وما الغاية من مباشرة الإيروسية، إلّا بلوغ الكائن، في أعَمَق نقطة حميمية، حَد الغيبوبة؟ إِنَّ الانتقال من الحالة العادية إلى حالة إيروسية يفترض فينا الانحلال النسبي للكائن المتكوّن ضمن النّسق المنفصل. وعبارة الانحلال تتطابق والتعبير الشائع عن حياة مُحلّة، مرتبطة بالنشاط الإروسي. وفي حركة انحلال الكائنين، يكون للشّرك الذّكر، عادة، دورٌ فعّالٌ، وللأنثى دورٌ منفعل، والطرف المنفعل، الأنثوي، هو أساسا الطرف الذي ينحلّ بصفته كائنا متكوّنًا. وليس لانحلال الطرف المنفعل بالنسبة للشّريك الذّكر، سوى معنى واحد: الإعداد لانصهار يختلط فيه كائنان، توصّلا معًا في النّهاية إلى نقطة الانحلال نفسها. إنّ مبدأ المباشرة الإروسية هو تحطيم بنية الكائن المنغلق، أي الحالة العادية التي يكون فيها الشّريك.

العمل الحاسم هو التَّعْرِية، فالعري يتعارض وحالة الانغلاق أو الانطواء، أي حالة الوجود المنفصل. العري حالة تواصل، تشي ببحث عن اتِّصال ممكن تخرج بالكائن من حالة الانطواء على نفسه. تفتتح الأجساد للاتِّصال عبر تلك القنوات السَّريَّة التي تبعث فينا الشَّعور بالدَّعارة. والدَّعارة تعني تلك البلبلة التي تشوُّش حالة أجساد متطابقة مع امتلاك الكائن ذاته، مع امتلاك الفردية الدَّائمة والمؤكَّدة. وثمة حركة الأمواج جيئة وذهاباً، إذُ تتداخل وتتلاشى الواحدة في الأخرى. إنَّ عملية السَّلب تلك، لَمِن التَّعام بحيث تعدد أغلب الكائنات، في حالة العري الممَّهَّد للسَّلب، وهو شعاره، إلى التَّسْتَرِّ، وخاصَّة إذا تلا الفعل الجنسي العري وأكمل سلبه. إنَّ التَّعْرِى كما مورس في الحضارات التي أكسبته معنى ممتلئاً، إذا لم يكن صورةً للقتل —فقد كان على الأقلَّ معادلاً بلا خطورة لعملية القتل. ففي العصور القديمة كان الخلع (أو الإِتلاف) الذي تتأسَّس عليه الإيروسية محموساً بدرجة تكفي لتبرير التَّقارب بين ممارسة الجنس والتَّضحية. وعندما أتحدَّث عن الإيروسية المقدَّسة، التي تتعلَّق بانحلال أو نوبان كائنات مع ما وراء الواقع المباشر، سوف أعود إلى معنى التَّضحية. ولكيَّ أُلحَ، منذ الآن، على كون الشَّريك الأنثويِّ في الإيروسية كان يبدو بمثابة الضَّحيَّة، والذكر مثل المضحِّي أو مقدِّم القربان، وكلاهما يتلاشيان خلال الممارسة، في الاتِّصال الذي يقيمه فعلُ أوَّل للإِتلاف.

وما يُقَدُّ هذه المقارنة جزءاً من قيمتها هو قَلَّةُ الخطورة التي ينطوي عليها الإتلاف المقصود. ويمكننا القول إنه كلما غاب عنصر الخرق، بل العنف، الذي يكوّن الإيروسية، لا تبلغ هذه الإيروسية امتلاءها إلا بصعوبة أكبر. ومع ذلك ليس من شأن الإتلاف الحقيقي، أي عملية القتل بحصر المعنى، إدخال شكل للإيروسية أكثر اكتمالا من المعادل الغامض الذي تحدّث عنه. وليس لوصف الماركيز دي ساد، لذروة إثارة جنسية في القتل، في رواياته، إلا معنى واحد: عندما يتمّ نقل الحركة المباشرة التي تحدّث عنها، إلى نتيجتها القصوى، لا يكون هناك ابتعاد، بالضرورة، عن الإيروسية. ثمة في الانتقال من الحالة الطبيعيّة إلى الرغبة فتنة أساسية للموت. إنّ المجازفة في الإيروسية تستهدف دائما حلاً أو تذويبا للأشكال المتكوّنة. أكرّر ذلك: أشكال الحياة الاجتماعية، المنظمة، التي يتأسّس عليها النظام المنفصل للأفراد المحدّدين: نحن. لكن الحياة المنفصلة، في الإيروسية، وأقلّ منها في الإنجاب، ليست محكومة بالثلاشي، برغم الماركيز دي ساد: إنّها عرضة للمناقشة فقط. ينبغي أن تكون مضطربة، منزعة إلى الحدّ الأقصى. ثمة هناك بحث عن الاتّصال، ولكن ذلك لا يتمّ مبدئيّاً إلا إذا لم تتمّ الغلبة للاتّصال. ذلك أنّ الاتّصال لا يحصل نهائياً إلا بموت الكائنات المنفصلة. والأمر يتعلّق بإدخال كلّ الاتّصال

المطلوب في عالم مبنٍي أساسا على الانفصال. إن مروق ساد يتجاوز هذه الإمكانية. فهو مروق يغري عددًا قليلا من الكائنات. ويحدث أحيانا أن يذهب بعضهم حتّى النهاية ولكن بالنسبة لمجمل الناس الأسوياء لا تدلّ الأفعال الثّهائية إلا على الوجهة القصوى للمساعي الأساسية. ثمة إسراف مريع في الحركة التي تدفعنا والميل الذي يحركنا: والإسراف يضيء وجهة الحركة ومعناها. وليس ذلك، بالنسبة لنا، سوى علامة شنيعة، تذكرنا باستمرار أن الموت، وهو انقطاع الانفصال الفردي الذي يشدنا إليه القلق، يطرح نفسه علينا كحقيقة أبرز من الحياة.

تتسم الإيروسية الجسدية، في كل الأحوال، بنوع من الثقل والكآبة. ذلك أنّها تحافظ على الانفصال الفردي، ويكون ذلك دائما بمعنى الأنانية الصلقة تقريبا. أما إيروسية القلوب فهي أكثر حرية. وإذا كانت تبتعد ظاهريًا عن مادية الإيروسية الجسدية، فهي لا تبأشرها إلا باعتبارها مظهرًا متوازنًا، وذلك بفضل المحبة المتبادلة بين العاشقين. ويمكنها التخلّي عنها تماما، لكن ذلك يُعدّ استثناء، قد يوجد مع تنوع الكائنات البشرية. وفي الأساس، يمدّد هوى العاشقين ذوبان جسديهما إلى مجال التعاطف الأخلاقي. يمدّده أو يكون مقدّمة له. لكن الهوى، لمن يكابده، قد يكتسي معنى أعنف من الرغبة الجسدية. لا ينبغي علينا أن ننسى أبدا بأنّ الهوى، رغم وعود الغبطة التي ترافقه، يُدخل أول ما يدخل البلبلة والاختلال. بل إنّ الهوى السعيد نفسه يأتي بغوصى تكون على درجة من العنف بحيث تصير السعادة، أبعد من أن تكون ذات متعة ممكنة، مفرطة إلى درجة مقارنتها بعكسها، بالألم والعذاب. إنّ جوهر الهوى هو استبدال الاتصال الرائع بين كائنين بانفصالهما المستمر. وهذا الاتصال يكون محسوسا أكثر في القلق النفسي، وفي نطاق تعذّر بلوغه وبصفته بحثًا ضمن العجز والارتجاف. وما من معنى لسعادة هادئة يخيم فيها الشعور بالطمأنينة غير تهدئة العذاب الطويل الذي سبقها. إذ أنّ للعاشقين وقتًا لا يتعمّكان فيه من اللقاء، أطول من الوقت الذي يتمتّعان فيه بتأمّل مستهام للاتصال الذي يجمع بينهما.

تكون فرص العذاب أكثر إلى حدّ أنّ العذاب وحده هو الذي يكشف المعنى الكامل للكائن المحبوب. وامتلاك الكائن المحبوب لا يعني الموت، بالعكس، لكنّ الموت يُستخدم للبحث عنه. فإذا لم يستطع العاشق امتلاك معشوقه، يفكر أحيانا بقتله: إنّه، في الغالب، يفضل قتله على فقدانه. وفي حالات أخرى يرغب في موته الشخصي. والمجازفة، في هذا الهيجان، تتعلّق بشعور باتّصال ممكن ومدرّك في المعشوق. ويبدو للعاشق أنّ المعشوق وحده -ويعود ذلك إلى صلات صعبة التجديد، تضيف إلى إمكانية التوحّد الشهواني، التقاء القلوب- فيبدو للعاشق إذن أنّ المعشوق وحده يستطيع في هذا العالم، أن يحقّق ما تمنعه حدودنا، التّشابك المتلى بكائنين، واتّصال كائنين منفصلين. هكذا يدفع بنا الهوى إلى العذاب، نظرا لكونه، في الحقيقة، بحثًا عن مستحيل، وباعتباره، سطحيا، بحثًا عن اتفاق بشروط مشكوك في أمرها. غير أنّ الهوى يعبّد العذاب الأساسي بمنفذ. إنّنا نتألّم من عزّلتنا في الفردية المنفصلة. والهوى يكرّر لنا باستمرار: لو أنّك تتمكّن من امتلاك المعشوق، فإنّ هذا القلب الذي تخنقه العزلة سوف يكون قلبا واحدا مع قلب المعشوق. هذا الوعد وهمي، جزئيا على الأقل. لكن صورة هذا الذوبان، في الهوى، تتجسّد أحيانا بأشكال مختلفة عند كلّ من العاشقين، مع كثافة جنونية. ويبعدا عن صورته ومشروعه يمكن للذوبان المؤقت الذي يحافظ على بقاء الأنانية الفردية، أن يدخل في

الواقع ويصير جزءاً منه. ولا أهمية لذلك: فالعذاب -نذير الفراق- غالباً ما يحافظ على وعي ممتلئ بذلك الانصهار العابر.

علينا أن نعي إمكانييتين متعارضتين، على أية حال.

إذا كان اتصال العاشقين بفعل الهوى، فهو يستدعي الموت، الرغبة في القتل أو الانتحار. ثمة حالة من الموت تحدّد الهوى. وتحت هذا العنف -الذي يستجيب إليه الشعور بالخرق المتواصل للفردية المنفصلة- يبدأ مجال العادة والأنانية المقتصرة على شخصين، الأمر الذي يعني أن هناك شكلاً جديداً للانفصالية. ولا تلوح صورة المعشوق محمّلة بكل معنى الوجود بالنسبة للعاشق إلا في عملية الخرق -في مستوى الموت- والانتهاك للعزلة الفردية. هكذا يغدو المعشوق بالنسبة للعاشق شفافية العالم. وما يشفّ في المعشوق هو ما سوف أتحدث عنه فيما بعد عند التعرّض للإيروسية الإلهية أو المقدسة. إنّه الكائن الممتلئ، اللامحدود، الذي لم يعد يضع حداً للانفصال الشخصي. وهو، باختصار، اتصال الكائن مُدركاً خلاص، انطلاقاً من العاشق. ثمة لا معقولية وخليط فظيع، في ذلك المظهر، لكن هناك أيضاً، عبر اللامعقولية والخليط والعذاب، حقيقة معجزة. ولا شيء يُعدّ وهمياً، في حقيقة الحب: فالمعشوق يعادل، لدى العاشق، -لدى العاشق وحده بلا شك- ولدى أيّ عاشق، حقيقة الوجود. وتشاء المصادفة أن يدرك العاشق عمق الكائن، وبساطة الكائن عبر المعشوق، بعد أن تلاشى تعقيد العالم.

وبعيداً عن الإمكانيات العابرة المرتبطة بمصادقات مؤقتة، تضمن امتلاك الكائن المعشوق، سعت الإنسانية منذ العصور الأولى إلى بلوغ الاتصال الذي يحرّرها، بمعزل عن المصادقات. ولقد طرحت المشكلة إزاء الموت، الذي يسرّع ظاهرياً بالكائن المنفصل نحو بلوغ اتصال الكائن. وهذه النظرة لا تفرض نفسها على الأذهن فوراً، غير أنّ الموت، بصفته إتلافاً لكائن منفصل، لا يمسّ البتّة باتصال الكائن واستمراريته التي توجد خارجنا، بوجه عام. ولا أنسى أنّ ما يظهر في رغبة الخلود، إنّما هو التعلّق بالبقاء ضمن الانفصال -بقاء الكائن شخصياً- لكنّي أترك هذه المسألة. وألحّ على كون اتصال الكائن الذي يوجد في أصل الكائنات، لا يبلغه الموت، لأنّ اتصال الكائن متّصل عن الموت. بل وعلى العكس من ذلك، الموت يبرز الاتصال. يبدو لي أنّ هذه الفكرة ينبغي أن تكون قاعدة لتأويل التضحية الدينية، التي قلت منذ قليل بأنّ الفعل الإيروسيّ قابل للمقارنة بها. إنّ الفعل الإيروسيّ الذي يذيب الكائنات المباشرة له يكشف عن اتصالها، مذكراً باتصال المياه الصّاحبة. في التضحية، لا توجد تعرية فقط، بل هناك قتل للضحية (أو إذا لم يكن موضوع التضحية كائناً حيّاً، هناك، بطريقة ما، إتلاف لذلك الموضوع). تموت الضحية، فيشارك الحاضرون في عنصر يبرز من خلال موت الضبيحة. هذا العنصر، هو ما يمكن تسميته، مع مؤرّخي الأديان، المقدّس. فالمقدّس هو -تحديداً، اتصال الكائن منكشفاً للذين يركّزون اهتمامهم، في طقس احتفاليّ، على موت كائن منفصل. ثمة، نتيجة للموت العنيف، انقطاع لانفصالية كائن: وما يتبقّى، وتحسّن به أرواح متلهّفة في الصمت الشّامل، إنّما هو اتصال الكائن، الذي أعيدت إليه الضحية. وحدها عملية القتل الاحتفالية، الممارسة ضمن شروط يحددها وقار الدين وجماعيته، قادرة على كشف ما لا يمكن ملاحظته في العادة. ولا يمكننا تصوّر ما يظهر في الأعماق الخفية الحاضرين إذا لم نُعدّ إلى التجارب الدينية التي مارسناها، ولو في طفولتنا. كلّ شيء يدفع بنا إلى الاعتقاد الجوهريّ بأنّ مقدّس التضحيات البدائيّ يقابل الإلهيّ في الأديان الحالية.

قلت منذ قليل بأنني سوف أتحدث عن الإيروسية المقدسة، وربما كنت أكثر وضوحاً لو أنني تحدثت عن إيروسية إلهية، في البداية. ذلك أن حبّ الإله فكرة مألوفة أكثر، وأقلّ إرباكاً، من حبّ عنصر مقدّس، لم أفعل ذلك، أكرّر، لأنّ الإيروسية، التي يوجد موضوعها بعيداً عن الواقع المباشر، أبعد من أن تقتصر على حبّ الإله. لقد فضّلت أن أكون أقلّ وضوحاً على أن أكون أقلّ دقة.

إنّ الإلهي يتطابق جوهرياً والمقدّس، مع التّحفّظ إزاء الانفصال التّسبيّي لشخصية الإله. فالإله كائن مركّب، وهو على الصّعيد الوجداني، يتمتّع جوهرياً باتّصالية الكائن التي أتحدث عنها، وليس تصوّر الإله، في اللاهوت التّوراتي كما في اللاهوت العقلائي، بعيداً عن كائن ذاتي، وعن خالق متميّز عن كلّ ما هو موجود. وفيما يتعلّق باتّصال الكائن، أقصر على القول بأنّه، حسب اعتقادي، ليس قابلاً للمعرفة، لكنّ تجريبيه ممكن ضمن أشكال محتملة ومشكوك في أمرها جزئياً. وحدها التّجربة السّلبية، في نظري، جديرة بالاهتمام، وهذه التّجربة تُعدّ غنيّة. ولا ينبغي أن ننسى كون اللاهوت الإيجابي يرافق بلاهوت سلبي، مبني على التّجربة الصّوفية.

وبرغم أنّ التّجربة الصّوفية متميّزة الوضوح بالنسبة للتّضحية، فهي كما يبدو لي، معطاة انطلاقاً من التّجربة الشّاملة التي هي التّضحية الدّينية. إنّها تُدخل، في العالم الذي يهيمن عليه الفكر المرتبط بتجربة المواضيع (وبمعرفة ما تطوّره فينا تجربة الأشياء). عنصران ليس له مكان في مُنجزات الفكر العقلائي، إلّا بطريقة سلبية، وبمثابة رسم لحدوده. وما تكشفه التّجربة الصّوفية في الواقع، إنّما هو غياب الموضوع. ذلك أنّ الموضوع يتعامل مع الانفصال. وتقوم التّجربة الصّوفية، بإدخال الشّعور بالاتّصال فينا، في نطاق كوننا نملك في داخلنا قوّة إحداث قطيعة في انفسالنا. وهي تدخله بوسائل أخرى غير وسائل الإيروسية الجسدية أو إيروسية القلوب. وهي، بشكل أكثر دقة، تستغني عن الوسائل التي لا تخضع للإرادة، إنّ التّجربة الإيروسية المتّصلة بالواقع هي انتظار للمحتمل، انتظار لكائن معيّن وظروف مناسبة. أمّا الإيروسية المقدّسة، المعطاة ضمن التّجربة الصّوفية، فكلّ ما تريده هو ألاّ يقوم أيّ شيء بإزعاج الذات.

مبدئياً (وهذه ليست قاعدة) تتّبع الهند ببساطة تعاقب مختلف الأشكال التي تحدّثتُ عنها: فالّتّجربة الصّوفية مخصّصة لسنّ النّضج، والاقتراب من الموت: في اللّحظة التي تغيب أو تنقص فيها الشّروط المؤاتية للتّجربة الحقيقيّة. والتّجربة الصّوفية المرتبطة ببعض مظاهر الأديان القائمة، تعارض أحياناً هذا الإقرار للحياة حتّى الموت، حيث أميّز بوجه عامّ، المعنى العميق للإيروسية.

لكنّ التّعارض ليس ضرورياً. لأنّ إقرار الحياة حتّى الموت، في الإيروسية الجسدية كما في إيروسية القلوب، هو تحدّ، بطريقة لا مبالية، للموت. إنّ الحياة مدخل للكائن: وإذا كانت الحياة فانية، فإنّ اتّصال الكائن ليس كذلك. الاقتراب من الاتّصال، والنّشوة بالاتّصال يتغلّبان على اعتبار الموت. وفي المجال الأوّل، يبعث فينا الاضطراب الإيروسيّ الفوريّ شعوراً يتجاوز كلّ شيء، بحيث تسقط الآفاق الدّاكنة المتعلّقة بوضع الكائن المنفصل في السّيان. ثمّ، وبعد نشوة الانفتاح على الحياة النّزقة، تصير لنا سلطة لمحاذاة الموت ومواجهته، والتّمكن أخيراً من رؤية فتحة نشرف بها، غيره، على رؤية الاتّصال المستغلق، وغير المدرك، الذي يعدّ سرّ الإيروسية، والذي لا تفشي سرّه سوى الإيروسية.

جورج باتاي، الإيروسية: إقرار الحياة حتّى الموت،

ترجمة محمد علي اليوسفي، مجلة الكرمل، العدد 26، سنة 1987، ص 178-186.

إرادة تمثيل "الأساسي الجواني"
(L'Essentiel Intérieur)
وفق عبارة "كاندنسكي"،
وحذف كل مصادفة برانية...



« La grande poésie, est
essentiellement bête, elle
croit, et c'est ce qui fait sa
gloire et sa force ».

BEAUDELAIRE



حاشية

يستهل "باتاي" الكتاب الذي اجتزأنا منه النص الذي بين أيدينا بما يلي: "يمكن القول عن الإيروسية إنها إقرار الحياة حتى الموت". وهذا الإفراط في الالتزام يقوم دليلاً أكيدا على الطبيعة الإستيقاظية للإروسية. إذ من البين أن للإيروسية صلة عضوية بالآخر الألوهي كما حدث عنه "إتيان سوريو". على التقيض من الدور الذي يضطلع به "الغير" (Autrui)، يجزم "سوريو" أن الآخر الألوهي لا يمكن أن ينبثق دون أن يربك نظام حساسية الأفراد. وإن شئنا الدقة فسنجد أن تماثلهما حاصل أساساً على مستوى اشتراكهما في استحداث المباشرة على مستوى التأثيرية. فعالم الألوهي هو، كما يذكر "باتاي" ذلك في الفقرة السادسة من كتابه الموسوم "نظرية الدين"، هو عالم العدوى، ثم إن عدواه خطيرة ولا حد لها لأنها تقوم على نفس كل الحدود. وإذا كانت الإنسانية، لا الحيوانية هي التي تحن إلى عالم الألوهي، فذلك لأن الإنسانية ترفض وضع الكمون (L'immanence) ولا تقبل أن تكون من جملة العالم. ولذلك ينتهي "باتاي" إلى صياغة نقيضة الوجود الإنساني كما يلي:

« S'il s'abandonnait sans réserve à l'immanence, l'homme manquerait à l'humanité, il ne l'achèverait que pour la perdre et c'est à la longue à l'intimité sans éveil des bêtes que la vie retournerait. Le problème incessant posé par l'impossibilité d'être humain sans être une chose et d'échapper aux limites des choses sans revenir au sommeil animal reçoit la solution limitée de la fête. »¹

من منظور "باتاي" الحفل، بوصفه إحدى تجليات وفاعليات الإيروسية، يسمح للإنسان بأن يتخلص من السُّبات الحيواني دون أن يتشياً مع ذلك وينتهي إلى المصادرة على برّانية الطبيعة. ولذلك كان أول الاقتضاءات الملازمة للإيروسية هو مواجهة الرعب الملازم لتقرير الوجود: رعب الجملة المحسوسة وما يلزمها من ذوبان منتظم للشخصية. ومعلوم أن الجملة المحسوسة لا ناموس لها إلا قانون الأكثر والأقل. ولذلك جزم "بلانشو" أن "الأكثر (Le trop) هو التجربة"². ذلك أن الذوبان المذكور يرضي احتياجات نفسية مباشرة، ويرضي علاوة على

G. Bataille, *La théorie de la religion*, Gallimard, Coll., Idée, 1973, p. 72.

1

2 مورييس بلانشو، التجربة-الحد، ترجمة جورج أبي صالح، ضمن مجلة "العرب والفكر العالمي"، العدد العاشر، ربيع 1990، ص 65. لعلّه، من أجل تيسير اكتشافه التجربة-الحد، بالإمكان ربطها بتلك الخبرة التي سمّاها هيجل، "فرط المعلوماتية". ونسوق فيما يلي نص "هيجل" الذي يتّهم ضمنه "فرط المعلوماتية"، وذلك لتمكين القارئ من فكرة أكثر ما يمكن دقة عن تعارض الفلسفة مع إستيقاظ اللائمتمس وذلك لتعارض خبرة التجربة-الحد مع التجربة النظرية. يقول هيجل: "وبالإجمال فالمعلوم جداً نحن أبعد ما نكون عن علمه وما يبعدنا عنه إلا معلوماته المفرطة هذه تحديداً. فاشيع السبل إلى إدخال الوهم على النفس والغير هي أن نفترض في مجال المعرفة معلومية هذا الشيء أو ذاك وأن نجيزه على هذا الأساس. مثل هذه المعرفة مهما طال كلامها لا تتحرك قيد أنملة من مكانها دون أن تدري سرّ جمودها. الذات والموضوع، الله، الطبيعة، الفهم، الحساسية، الخ... كل هذه ينهض البناء عليها دون امتحان باعتبارها أموراً معلومة لا يداخل الشك صحتها، فهي نقاط ثابتة يبدأ منها الطاف ويعود. وبذا تدور الحركة هنا وهناك بين الثوابت دون أن أتلمس منها إلا السطح. وعندئذ يتخلص العلم والامتحان في أن يتحقق كل واحد من مطابقة الكلام لما في تمثله، من كون الأمر يبدو له كذلك ومن كونه معلوماً أو ليس بالمعلوم.

إن تحليل تمثّل من تمثّلنا، كما كان يتأذى عادة، لم يكن يزيد عن كونه العملية المطلقة لصورة معلومته هذه. فإن نحلّ تمثّلنا إلى عناصره الأصلية يقوم في رده إلى لحظاته التي فقدت على الأقل صورة التمثّل المتحصّل عليها ولكنها هي التي تكون الخاصية المباشرة لما هو في ذاته. صحيح أن هذا التحليل إنما ينتهي في الأغلب إلى أفكار جذ معلومة، تحدييدات صلبة ثابتة بيد أن هذا المنفصل، هذا [الحد] العاطل من التحقق الفعلي، لحظة لها قيمتها الجوهرية: فما ندخل الحركة على الوجود العياني إلا لأنه نفسه يتقسم ويتجزأ. القسمة فعل الفهم وعمله، أي عمل أدعى القوى للمحب وأعظمها، أو بالأحرى عمل القوة المطلقة. فالدائرة القابعة في نفسها مغلفة عليها شامةً معاً جميع لحظاتها باعتبارها جوهرها، هي العلاقة المباشرة التي لا تثير بذلك أدنى استعجاب، فأما أن يحصل العرض بما هو كذلك، منفصلاً عمّا حوالبه، أن يحصل هذا الربط الذي لا حظ له من الوقوع الفعلي إلا بصلته بغيره على وجود خاص به وعلى حربة متميزة - لتلك هي قوة السلب المعجزة وطاقة الفكر أو الانا الخالص. إن الموت - إذا أردنا أن ننسّي كذلك هذا الانتزاع عن الواقع - هو الأمر المهروب فوق كل أمر، والإمسك بما تسرب الموت إليه هو ما يقتضي القوة الأفيث. فأما الجمال العاطل من القوة فيمقت الفهم، لأنّ الفهم يقتضي منه ما لا وسع له به. ولكن حياة العقل ليست تلك الحياة التي ترتدّ فزعا أمام الموت وتوصن نفسها من الدمار، بل تلك التي تحمل الموت وتثبت فيه". هيجل، علم ظهور العقل، ترجمة مصطفى صفوان، دار الطليعة، بيروت، 1981، ص 30-31 (التشديد من هيجل).

ذلك نوعاً من البناء المعماريّ الروحيّ الذي تستنكف من منظوره الذات أن ترتاح في الوحدة الموحدة وتطلب، في المقابل، الوحدة المسرفة في التأكيد. وبسبب من إسرافها التوكيديّ تحديداً تتلاءم خبرة الأكثر مع إحساس بالثراء والثروة والتبذير الكريم والذي يحيل على شتى التوافقات والمنطلقات باستمرار من البصر إلى السمع، ومن الأذن إلى الإحساس التي تجعل ملكات الجسد وكأنها تتبادل الأصداء لتجربة خسوف الجسد وطرق انطلاقه. وهو ما يقوم دليلاً على أن التجربة الإيروسيّة، من حيث أنها تجربة حسية، هي دائماً تجربة-حدّ وذلك لتعارضها الجذريّ مع المطلب الأوّل للرأي، ألا وهو "الراحة في الوحدة". هكذا تمسكاً بفرط المعلوماتية الملازمة لخبرة الأكثر تدعّن الإيروسيّة لاستحالة تذويت اللذة (L'impossibilité de subjectiver la jouissance) ولتعارضها مع خبرة العبر ذاتية. وفعلاً، فلفرط تمسك "باتاي" بالعلاقة الإستيطيّة مع الوجود، فإنّه لم يكن لكتاباتهِ من غرض آخر تتأمّله وتخصّصه خارج مسألتي اللانقسام والتعدّد، عنصريّ النظرة الإستيطيّة للعالم. ومنه اختلاف اقتصاد الموت ضمن التجربة الإيروسيّة عنه ضمن التجربة النظريّة. فإذا كان الموت كما ورد ذكره في نصّ هيغل عن فرط المعلوماتية غايته موت الذات بإزاء الطّبيعة، فإن خبرة الموت كما يبلورها نصّ "باتاي" هي، على النقيض من ذلك، موت بإزاء الذات. وعلى هذا الأساس كان بالإمكان القول إن شرط الإيروسيّة الأوّل هو رفض الانفصالية والتمسك بالتعدّد على اعتبار أنه التجلّي غير المنفصل. وهو ما يحيل على القول بمصادرة مناقضة للمصادرة الفلسفيّة المقابلة لها: فإذا كانت الفلسفة تعتبر أنّ السيادة، من حيث أنها كمال، هي من باب المعاني لا من باب المباشر، فإنّ الخبرة الحسيّة عموماً، والإيروسيّة خصوصاً، تنطلق من المصادرة المناقضة. ومنه توكيدها لإمكانية خبرة سيادية لا تقول ببرآنية الطّبيعة. وفي ذلك كان "باتاي" يستعيد لحسابه التمييز النيّشويّ الخطير بين السيادة (Souveraineté) والسيطرة (Maîtrise) (ومنه عمق كلّ الحديث الذي تردّد عن صلة نيّشه بالنّازية. وإذا كان لا بدّ من التّجنّي على فيلسوف لتبرير "الجحيم الاجتماعيّ"، من حيث هو كذلك، فإنّ اتّهام تصوّر السيّد الهيجليّ أقرب لنوع من الصّلاحية، وهو المؤمن بقيم السيطرة ومرتهن باعتراف الآخرين به). وحين ننظر للمسألة فقط من زاوية النّظر والتي تعيننا—سواء ضمن الكتاب برّمته، أو في حدود ما تسمح به علاقة التّلاصق (La contiguïté) التي نقيمها مع نصّ "باتاي" من خلال الحاشية التي نحن بصدددها— فإننا سنلاحظ أنّه في وقتٍ أراد فيه أن يعالج كلّ القضايا ضمن الشرط الإستيطيّ (La condition esthétique)²، فإن "هيغل" جعل من الشرط التّاريخي الأفق الذي تُستمدّ منه البداهة الأسمي. بل إن إقباله على الفلسفة وتوثينه لقدرة العقل على فهم العالم والوجود، يُمثّل في جزء منه ردّ فعل على الرّعب الملازم لتقرير الوجود كما خبره هو شخصياً وكما أخبر عنه في أكثر من موضع .

- 1 ابن سينا مثلاً يقرّر، منذ الصفحات الأولى لكتابه "الإلهيات" (تحديداً الصفحة السابعة) أن "الكمال من باب المعاني لا من باب المباشر"، (مصدر مذكور).
- 2 لا بأس، وإن كان في الأمر تكرار، أن نذكّر بكلام نيّشه عن الشرط الإستيطيّ المذكور. يقول نيّشه: « La condition esthétique dispose d'une abondance de moyens de se communiquer, en même temps que d'une réceptivité extrême pour les excitations et les signes. Elle est le point culminant dans la communication et la transmissibilité entre les vivants, -elle est la source du langage. C'est là que les langues ont leur foyer d'origine : le langage des sons, tout aussi bien que le langage des gestes et des regards. Le phénomène de plénitude est toujours au début : nos facultés sont sublimées dans nos facultés de plénitude. Mais aujourd'hui encore on entend avec les muscles, on lit même avec les muscles. » La volonté de la puissance, paragraphe 357.
- 3 مرّ معنا كيف أن "هيغل" يربط بين إمكان المعرفة وبين شطب "فرط المعلوماتية". هو كذلك يربط بين وضع السّواء (La normalité) وتماطيّ النّفي الإستيطيّ. ومن غيّات مثل هذا الموقف ما ورد في رسالته إلى صديقه (Windischmann)، شاكرًا له الجهد الذي بذله في تأليف كتاب عن السّحر. يقول "هيغل" مخاطباً صديقه:

ويمجرد الاعتماد على ما ذكرنا لكل من "نيتشه" و"هيجل"، يمكن ملاحظة أن وضع الامتلاء هو وضع أولي (بمعنى استهلاكي) عند "نيتشه" وأن الموت هو الوضع الأولي عند "هيجل". وقد رأينا كيف أنه شدد على ضرورة تسرب الموت لكل شيء وكيف أنه يشرط ذلك التسرب بقدرة تسميها اليوم تجريدا وسماها "هيجل" "الانتزاع عن الواقع". في المقابل، يرتبط وضع الامتلاء النيتشوي بالمباشرة على مستوى التأثيرية وهو ما يحيل على خبرة الوجد بوصفه حالة من اللاتمايز المؤلم. إذ لا ينفك الوجد المذكور عن تجربة انفكك المركز (Un décentrement)، تنفك إثره الذات المتصلة من ذاتها لتتفتح على الرابطة المنبثقة بشكل مؤال لانفكك الشكر المثار إليه. معنى ذلك أنه من منظور "نيتشه"، لا ينشأ الفكر "انتزاعيا" كما هو الحال مع "هيجل"، كما ولا ينشأ بعملية تراكمية وإنما هو في عود أبدي، فينبثق ويعاود الانثقاق، وهو في كل مرة موسوم بالإكتمال ولكنه مع ذلك لا تكف عينه عن الانقلاب. وعلى أساس لا نهائية انثقاقية الفكر الإستيطقي وتراكمية الفكر النظري، ميز "نيتشه" بين الفنان وبين الإنسان النظري بملاحظته أنه "إذا كان لا يمكن للفنان أبداً في كل مرة تنكشف الحقيقة، إلا أن يظل مُعلقاً، النظرة منخطفة نحو ما بقي من الغطاء بعد انكشافه فإن الإنسان النظري هو ذلك الذي يُلقي، بانتزاعه للحجاب، الراحة والرضا"¹.

مجمال القول إن تعارض الإستيطقي والنظري إنما هو تعارض بين فكر توجدي لأنه يستمد بواعثه من موقف مفتون بلانهائية التعدد الموسوم بها العالم وبين العقل بوصفه دين الثقافة، أي بوصفه قوة موحدة على أرضية تطيل قدرة القدس التوحيدية وهدفها تأسيس دائرة وفاق نموذجها اللغة. وإذا كنا توقفاً عند رهانات هذا التعارض فذلك لأن توظيف "باتاي" للإيروسية إنما غايته التصوي هي تخطي هذا التعارض المذكور، أي التعارض بين الشرط الإستيطقي وبين الشرط التاريخي. حقاً، إن الأرضية التي يطرح "باتاي" على أديمها مسائله هي أرضية إستيطقية. وليست الأرضية المذكورة إلا المحسوس من حيث هو فراغ ينسج حوله المتكلم كلاماً متحولاً إلى ما لا نهاية، ويتفعل به العائش على كل الأنحاء. وما يهم في التجربة—الحدّ حول قدرتها على أن تجلو "جوف الـ" أنا" الذي أنا هو. وهو المعنى الذي قصد إليه "باتاي" حين أشار في النص أعلاه إلى أصلية الوجود في الداخل وعموميته (وهو ربما، ما سيحدو لكان إلى القول: "ليس من ذاتي إلا غير العبر عنه"). ومع ذلك يجزم "باتاي" أن "المعشوق يعادل، لدى العاشق، لدى العاشق وحده بلا شك—ولدى أي عاشق، حقيقة الوجود". فهل معنى ذلك أن الوجود الداخلي هو وجود غفل من الحقيقة؟

« Mais, aucun livre n'exige, autant que celui-là, la santé et un état d'esprit serein et ferme dans sa sérénité. Soyez persuadé que dans l'état d'âme que vous me décrivez, ce travail est pour une part —cette descente dans des régions obscures où rien ne se montre ferme, déterminé et certain, où partout brillent des lumières, mais côtoyées par des abîmes ; des lumières qui, troublées par le milieu qui les entoure, projettent des reflets trompeurs plutôt qu'elles n'éclairent ; des régions où chaque sentier qui commence s'arrête brusquement, se perd dans l'indéterminé et nous arrache nous-mêmes à notre destination et à notre direction. Je connais par ma propre expérience cet état de l'âme, ou bien plutôt de la raison, lorsqu'elle a une fois pénétré avec intérêt, et avec ses pressentiments, dans un chaos de phénomènes et que, intérieurement certaine du but, elle n'a pas encore traversé ce chaos, elle n'est pas encore parvenue à une vue claire et détaillée de l'ensemble. J'ai pendant quelques années souffert de cette hypochondrie jusqu'à en perdre les forces. » (nous soulignons). Hegel, *Correspondances*, Tome I, Gallimard, 1962, p 281.

Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, in O.C., t. I, traduction Ph. Lacoue-Labarthe, Paris, 1977, p. 106. 1

جواب "باتاي" يفيد أنّ للوجود في الدّاخل حقيقة، ولكنّ عيبها أنها حقيقة دائمة ومؤكّدة، كما أنّ المباشرة، ضمن خبرة الوجود في الدّاخل، تترادف مع أقصى البعد، أي تترادف، وبشكل مفارق، مع الانفصالية. ومنه خطورة دور المعشوق في الوصل بين الذات وذاتها، وذلك بتعليق الانفصالية وإحلال اتّصالية إيروسية محلّها. معنى ذلك أنّ الوجود في الدّاخل لا تخبره الإنسانية إلا بوصفه جرحاً، ومنه قدرته على أن يكون الواسطة من أجل تأسيس الإتّصالية. وهو ما عبّر عنه باتاي بقوله:

« La communication demande un défaut, une « faille », elle entre comme la mort, par un défaut de la cuirasse. Elle demande une coïncidence de deux déchirures, en moi-même, en autrui. »¹

على هذا النحو، أمل "باتاي" في تخطّي التعارض اللّيتشوي/ الهيجليّ، وذلك باستنابات مشروع "هيفل" التّوحيديّ على أرضية "نيتشه" التّوجّدية. بأكثر دقّة نقول، إنّ "باتاي" أمل في أن يتخطّى التعارض بين ما أسماه "مجتمع الأشخاص" و"مجتمع الأشياء"². ولذلك كان سؤاله المركزي هو هل يمكن للفكر أن يحوّل التشييء إلى سيادية؟ هنا أيضاً يعوّل "باتاي" على الإيروسية لتتجاوز التعارض بين الطّابع الشّخصيّ للسيادة اللّيتشوية والطّابع الكلّي للسلطة الهيجليّة. ولكن كيف يمكن للإيروسية بأن تسهم في إمكان تعايش السيادة والسلطة؟ جواب "باتاي" كان هو *المباينة* (L'hétérogénie). ومعلوم أنّ "باتاي" كان يطمح إلى تأسيس علم مستحدث عمده بـ"علم المباينة" (L'hétérologie). ذلك أنّ الدّراسات الأنثروبولوجيّة والنّفسية وغيرها تبين، كلّ من موقعها، كيف أنّ للمباين قوّة جلال جاذبة جذبا يدعو إلى القول بأصلية محتده. خاصّة وأنّ الآخر الذي يربط "باتاي" بينه وبين إيجابية المقدّس هو "آخر الأقاليم" (Le tout autre). ومن ناحيته، يحزم "هابرماس" أنّ "باتاي" ينطلق "من فرضية بيولوجيّة تنصّ على أنّ العضويّة الحيّة تراكم طاقة أكبر مما تتطلّب عملية إعادة إنتاج الحياة. هذه الطاقة الفائضة تُستثمر للنمو. ولكن حين يتم استقرار هذا النمو يكون من الضروري إنفاق فائض الطاقة بشكل غير منتج—سيجب تبديد الطّاقة بلا فائدة—مبدئيّاً يمكن حدوث مثل هذا الأمر. بشكل "مفضّل" أو بشكل "اضطرابيّ". إنّ الحياة الاجتماعيّة الثقافيّة لا تغفل من ضغط الطاقة الفائضة"³. هكذا، إذا كان العقل لا يكوّن بنيانه إلّا باستبعاد العناصر المباينة، فإنّ الموقف الإيروسي منهك في طلب الجزء من كيانه التقديريّ والذي خسره بفعل الإنشطار الذي يحدثه الوعي على ملكات الإنسان وكيانه. ولذلك صحّ القول إنّ إفراء الإيروسيّ هو من إفراء الالتئام الموالى للإنشطار. ولكنّ الالتئام المطلوب من طرف "باتاي"، ليس غاية نفسه، وإنّما هو حافظ على أثر من أصول علاقة "باتاي" بالسّورياليّة. هذه المدرسة الأدبيّة التي كان "بنجامين" يقول إنّ هدف مشروعها بمجمله كان "كسب قوى الثّمالة لجانب الثّورة"⁴. ورغم كون "باتاي" كان أقرب إلى السّورياليّة منه لنيتشه—وذلك لإدراكه البعد التّضحويّ للمقدّس بوصفه تضحية بالحياة من أجل قيم الفعل—فإنّه

Le coupable, in O.C., Gallimard, t.,V, 1973, p 266.

1 عن هذا التمييز، بالإمكان ذكر مقابله بين علاقة الأشخاص بالأشياء، ضمن كل من المجتمع البرجوازي ونظيره الإقطاعي. يقول: "لتراكم الثروات من أجل إنتاج صناعي متزايد يكوّن المجتمع البرجوازي مجتمع الأشياء، لا على صورة المجتمع الإقطاعي، مجتمع الأشخاص [...] في المجتمع البرجوازي يتشعّق الشيء المقدّر بثمنه نقداً، بقيمة أكبر من قيمة الذات التي في تبعيتها للأشياء، (بمقدار ما تملكها)، لم يعد لها من وجود حق من أجل ذاتها ولم تعد لها كرامة حقّة". ذكره هبرماس، القول الفلسفي للحدث، ترجمة د. فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة السوريّة، 1995، ص 345.

3 هبرماس، القول الفلسفي للحدث، مصدر مذكور، ص 260.

4 ذكره هابرماس، نفس المصدر، ص 340.

مع ذلك لم يكن يعتقد في جذرية التخطي الذي تدعيه السورالية. فالكتابة الأتوماتكية التي تأمل بها السورالية في بلوغ علاقة تلقائية بالوجود، لا تستوفي شرط انتهاك النفس (L'expiation) والذي هو قادر بالفعل أن يضع العتبة والتخيم محل مسألة وتقويم. كما أنه عن طريق انتهاك النفس يتاح للذات أن تنخرط في الزمن، بما أن الزمن ليس إلا باطنية وقد تقاطعت مع خارج ما. والحاصل أن تجربة انتهاك النفس سمحت "لباتاي" بأن يتبين أن للسيادة أصولاً غامضة ينبغي البحث عنها من ناحية الإنفاق أكثر من ناحية الاستخدام والتوظيف. وهو ما عبر عنه من خلال مقولة "الإنفاق غير المنتج" (La dépense improductive). على هذا النحو يعاود "باتاي" طرح مسألة الألوهي وعلاقته بالشر من حيث هو امتلاك الفردية الدائمة والمؤكدة، ولجعل من الإيروسية أفق الخبرات السيادية. وعلاقة الإيروسية بالشر هي مضمون الفرق الجذري الذي يميزها عن القانون بوصفه مكوّن الرغبة. ومنه تناقض مقصدها مع مقاصد القانون وحليفه، في الغرب وعلى مدى طويل، الكنيسة. فقبل أن ينافس المحلل النفسي دور القس في تقبل الإعترافات، وقبل أن تأخذ الوسائل السمعية البصرية نصيبها من المنافسة المذكورة، قامت الكنيسة، في الغرب، بعملية تهجير منهجي للألوهي، وذلك تحت ستار إلصاق الشر بالشيطان وتوصيف الربوبية بالخيرية. وفقد بالتالي المقدس كل إيجابية واختزلت تجربة التخطي إلى فاعلية نافية قوامها التدينس. وقد عبر "باتاي" عن هذه التحولات ضمن الكتاب المتضمن للنص الوارد أعلاه، بقوله:

« Dans l'ensemble, la religiosité chrétienne s'opposant à l'esprit de transgression, le christianisme réduisit le sacré à son aspect béni et rejeta le sacré maudit dans le domaine profane. Au stade païen de la religion, l'ensemble de la sphère sacrée se composait du pur et de l'impur. Le christianisme rejeta l'impur. Le sacré impur fut dès lors renvoyé au monde profane. Le diable était chassé du monde divin. La transgression n'était plus le fondement de la divinité mais sa déchéance [...] Au stade païen de la religion, la transgression fondait le sacré, dont les aspects impurs n'étaient pas moins sacrés que les aspects contraires [...] L'érotisme tomba dans le domaine profane en même temps qu'il fut l'objet d'une condamnation radicale. L'évolution de l'érotisme est parallèle à celle de l'impureté. L'assimilation au Mal est solidaire de la méconnaissance d'un caractère sacré [...] L'église s'opposa généralement à l'érotisme. Mais l'opposition se fondait sur un caractère profane du Mal quitenait l'activité sexuelle en dehors du mariage. »¹

هكذا دجّنت السلطة، متحالفة مع الديانات، الميل الإستيطيقي نحو السيادة ورسّخت بدلا عن ذلك عادة الإذعان لمشروطية قوامها استهلاك مواز للحاجات وحاجات منصوية تحت مقياس الجوع. وكما قال "بلانشو"، فإنه "عندما يكون هناك عنف، كل شيء يكون واضحا، ولكن عندما يكون هناك إذعان، ربما يوجد فقط تأثير عنف داخلي يختبئ في باطن الرضى الأكثر يقينا". وهو الإذعان الذي تدفعه الفاشية إلى حدوده القصوى، إذ تستغل الفراغ الذي تركه التهجير للألوهي وما تلاه من سلب المقدس لكل إيجابيته، فتوجه استعدادات الجماهير الإيروسية نحو شخص القائد. وفي ذلك يقول باتاي: "إن المدّ الوجداني الذي [...] يربط بين القائد ومريده— والذي يتخذ شكل توحّد [...]— يرتبط بالوجدان المشترك للسلطة وللطاقات التي يشتدّ عنفها، ويزداد خروجها عن كل حدّ والتي تتحكم في شخصية القائد وتغزو في حوزته بلا تحديد." (ذكره هابرماس، ص 333). أي أن الفاشية تقوم بتحويل رفض المجتمعات للانفصالية ولتكريس الوجود المنقسم. إذ الحاصل هو أن تكريس برّانية

الوجود أمراً فعلياً، بفضل التسييج المعماري للوجود ويفضل تطوير التقنية للقدرة على الانفصالية إلى أبعد الحدود، سمح للوجود التاريخي للإنسان بأن يتمركز على ذاته بشكل يوشك أن يفصله تماماً عن الحياة كما انبثقت عن الطبيعة. فإذا كانت كل المجتمعات القبل صناعية تدرك أنه لا سبيل للانتظام المدني إلا بتضييق التصريف الطبيعي للوجود، وعددت، من أجل هذا التضييق، الأنساق الرمزية (أساطير، شعائر، علاقات قرابة، تبادل اقتصادي...) فإنها كانت كذلك على وعي بضرورة جبر الضرر الإستيطقي الحاصل لأفرادها من جراء العنف الملازم لقيام النظام الرمزي، عنف من طبيعة سيميولوجية. وقد بين "رونيه جيرار" (René Girard) بجلاء كيف كانت المجتمعات تكثف كل العنف الأصلي المكبوت جماعياً في شخص ضحية واحدة، وكيف أنه ينبغي أن يكون من مواصفاتها كونها ذات وجهة عند القوم وأنها إلى جانب ذلك مرتكبة لذنوب. على هذا النحو، تضطلع الضحية بالنسبة إلى أفراد مجتمعها بدور بيداغوجي يلمسون خلاله مدى ما للحرام وللحرمان من صلاحية رمزية واجتماعية. وعلى هذا النحو يوظف العقل الحرام من أجل تأسيس حد النفس ودعوة الفرد للإلتزام به. ولكن تطوّر مجريات الأمور خلال التاريخ الغربي دفعت هذا التوظيف السيميولوجي إلى حد أخضع العقل هو الآخر لصرامة المبدأ الذي أسسه هو بالذات. فالعقل نفسه، تفتت بعد قيام الثورة الصناعية إلى أشكال مختلفة للعقلانية وللتراكم السريع للترتيبات العقلانية المستخدمة في كل الأنساق (جنائي، استشفائي، مدرسي...). وقد أوجز "بلانشو" هذا التذويب للعقلاني ضمن مسام كل الجسد الاجتماعي بقوله: "إن عقلنة الفطيع أصبح واقعة من وقائع تاريخنا الغربي المعاصر"¹.

محمل القول إنه، كما تقوم الدول الحديثة بتسييج الحقل الاجتماعي برمته (فتصبح الصلعة والترحال تشرداً)، كذلك أدى استيعاب الأنساق الأخلاقية لمجمل قطاعات الحياة الاجتماعية إلى زوال الحد الفاصل بين الحرام والمسموح به وفقد بالتالي المقدس كل إيجابية واختزلت تجربة التخطي إلى فاعلية نافية قوامها التدنيس.

1 موريس بلانشو، ميشيل فوكو كما أتصوره، ترجمة ماجدة إبراهيم، مجلة "أفكار"، العدد 139، أيلول 1999، تصدر عن وزارة الثقافة بالملكة الأردنية الهاشمية، 71.

الكتابة السينمائية

1. السرد المسرحي، والسرد الأدبي، والسرد السينمائي:

ما معنى قولنا « بناء الدوال السردية في المادة السينمائية » ؟ وكيف نبني شكلاً سينمائياً من وجهة نظر كاتب السيناريو والمخرج؟

لنعد إلى المثال الذي سقناه سابقاً بخصوص المرحلة الأولى من فيلم (North By Northwest). هذا ما تقوله تلك المرحلة، أي ملخصها (Synopsis)، نوعاً ما: ر. ترنهيل رجل في الأربعين من عمره محسود بكل شيء. إن يؤدي مهنة يحسده الناس عليها: فهو رجل إعلانات. ونجاحه لدى النساء يحسده الآخرون عليه. ويتمتع بسلطة على كل الناس وبالتالي فهو محسود. لكن سلطته مهددة من الداخل نفسه، لأن ر. ترنهيل (R. Thomhill) ليس سوى طفل من الناحية السيكلوجية. وسوف يقع ضحية لبس (Quiproquo) سيقلب حياته رأساً على عقب.

كيف السبيل إلى إظهار هذا كله؟ في البداية يجد كاتب السيناريو نفسه مثله مثل الروائي والمؤلف الدرامي أمام مشكلة عليه حلها. فعليه أن يتخيل الحالات (Situations) والأفعال (Actions) والحوارات، والملحقات والشخصيات الثانوية والديكورات، إلخ. التي ستسمح له بجعل قوة روحية ملموسة (وهي قوة مجروحة سراً).

مثلاً، ر. ترنهيل سيكون طويلاً، أنيقاً، جميلاً، متكلاً، إلخ.. ومكتبه واسع بشكل مثير، تساعد سريرية تطيع أوامرهم، وعنده بواب يحييه باحترام، ويصل إلى مواعيده متأخراً، ومع ذلك فلا يوجه إليه أحد سوى ملاحظة لطيفة، إلخ..

لكنه يشكو من نقص لا يعرفه أحد. لأن روجيه لم تكتمل رجولته بعد. عندها نخلق قصة أنه لم يتزوج بعد (أو أنه مُطلق)، وفي كل الأحوال ليس عنده أولاد. ثم أنه يسكن عند أمه وهي أم متسلطة إزاءه، قليلاً. وحينما كان روجيه يسعى إلى الاتصال هاتفياً بأمه، حسب البعض شخصاً آخر، فقام جاسوساً باختطافه.

هذه هي السكة السردية لهذه المرحلة الأولى من الفيلم. وقد تكون هناك سكك أخرى طبعاً. لكن إذا نظرنا إلى هذه كما هي فسنجد أنها تناسب الروائي كما تناسب كاتب السيناريو. لكنها أقل ملاءمة ربما بالنسبة للمؤلف الدرامي لوجود مشهد تجري أحداثه في الشارع وفي سيارة أجرة، وبسبب تبدلات الأماكن الهامة، ووجود خمسة أو ستة ديكورات خلال بضعة دقائق قصيرة. لكن المسرح قادر على إيجاد حل آخر لهذه المشكلة فتجنب الشارع والتاكسي وتبدلات الديكور، ونبقى في مكتب روجيه الذي يمارس قدراته عن طريق الهاتف، والهاتف الداخلي والسكرتيرات، إلخ...

أما الروائي، من جانبه، وقد رأينا هذا في القسم الثاني من الكتاب، فلا يهيم على العالم وإنما على قرينه الكلامي، وهي هيمنة لا حدود لها. إذ يكفي الروائي أن يعلن عن الأشياء حتى تكون حقيقية. وعلى هذا يكفي أن يكتب: «وكان روجيه يسكن مع أمه» حتى تفهم المعلومة وتحفظ. ويمكن للروائي أن يستكمل قائلاً:

”كان روجيه يسكن مع أمّه في شقة فاخرة في حيّ إيست إند (East End)“. ويمكنه أن يقول أن هذا السّكن استمرّ بعد موت والد روجيه أو طلاقه من زوجته، أو هكذا كانت حياته دائماً، الخ. بل ويمكن إضافة تعليق شخصي ”وهي حالات هي اليوم أقلّ ندرة ممّا نعتقد“. أو يمكنه الدّخول إلى وعي روجيه فيقول ”كان روجيه ينزعج أحياناً من هذا الارتباط الكبير الذي كان يجد نفسه فيه“، أو عكس ذلك، ”كان روجيه يستمتع غالباً بدرجة الشّعور القويّ الذي كان يربطه بأمّه“.

هذه الجمل كلّها ممنوعة على كاتب السيناريو وعلى الدّراماتورجي. فكاتب السيناريو لا يستطيع أن يكتب في عمود الصّورة: ”كان روجيه يسكن عند أمّه“ أو: ”وكان يشعر بفرح كبير لهذا السّكن“. كاتب السيناريو مُلزم بأن يُرينا أن روجيه يسكن عند أمّه ولا يكفي أن يكتب ذلك.

لكي يتمكن كاتب السيناريو من تمرير المعلومة فإنّه يملك كالمؤلّف الدّارميّ وسيلتين. فإمّا أن يُرينا أن روجيه يسكن عند أمّه عبر مشهد ضمن ديكور الشّقة (وهما يتناولان طعام الإفطار معاً)، أو يُسمّعنا أن روجيه يسكن عند أمّه لأنّه (أو لأنّ أمّه) يُعلم طرفاً ثالثاً بذلك، أو يُلمح إليه. وفي الحالتين، يطلبُ إلى الممثل بأن يجعلنا نحسّ، عن طريق أدائه، بالشّعور، وبالفرح أو بالانزعاج الذي يعانيه جرّاء هذه المساكنة.

إذاً، كاتب السيناريو يملك الحرّيات السّردية التي لا يملكها الكاتب المسرحي: وهو كالروائيّ قادر على الانتقال خلال لحظة من فضاء لآخر، أي أنّه قادر على التّنقل في فضاءين مختلفين (توليف موان) وأحياناً ثلاث فضاءات (لانغ Lang في فيلم مابوز (Mabuse) وكاتب السيناريو كالروائيّ، يستطيع أن يتنقل خلال جزء من الثانية، من النّهار إلى اللّيل ومن الصّيف إلى الشّتاء. الفضاء والزّمن تحت تصرّف الروائيّ، مثلما هما تحت تصرّف كاتب السيناريو. ولكليهما الحقّ نفسه والحرّية نفسها للانتقال فيهما.

لكن كاتب السيناريو لا يملك كلّ الحرّيات التي يملكها الكاتب، لأنّه في الوقت الذي يكتفي فيه الكاتب بالقول، فإنّ على كاتب السيناريو أن يعمل ويُسمع. من هذه النّاحية يعتبر كاتب السيناريو أقرب إلى الكاتب الدّرامي منه إلى الكاتب.

باختصار، في هذه المرحلة الأولى التي يتمّ فيها اختراع المسرد-القصّ، فإنّ السّرد السينمائيّ يقترب تارة من الأدب وطوراً من المسرح بفضل الحرّيات التي يُعترف له بها ويسبب القيود المفروضة عليه.

لكنّ درجة القرابة هذه أو هذه المسافة القائمة في بناء المجموع السّرديّ لا تكفي لتعريف العمل السينمائيّ بحصر المعنى، لأنّ هذا العمل لا يبرز إلّا في مرحلة ثانية:

2. مثال هيتشكوك (مكرّر)

ما أن نصل إلى إقرار ما نريد إظهاره وإسماعه، يجب أن نحدّد أيضاً كيف نُريّ ونُسمع عبر المادّة السينمائية، أي عبر مُعالجة الحركات الفضائية-الزّمانية.

نعيد عليكم هنا ما يفعله هيتشكوك في هذا المجال:

ممرّ رخاميّ في أحد المباني الفاخرة. في العمق ترى أبواب المصاعد الكهربائية وهي تفتح. حشدٌ من الأطر الشابّة الديناميكية تخرج منها، بسرعة وبقوّة. لكن صوت روجيه تونهيل الذي يطغى على الأصوات وحتى على ضجّة الخطوات، يشغل اللقطة الصوتية الأولى، مع أنّ روجيه نفسه لا يزال غير مرئيّ.

ثمّ يظهر وهو لا يزال يملّي على سكرتيرته اللاهثة إلى جانبه. الآن، ويعد أن صرنا نراه، يطغى روجيه على الآخرين: قامته وأناقته ومشيته المرنة السريعة تجبرنا على ألاّ ننزّح أنظارنا عنه. صوته أيضاً الذي لا يكفّ عن الإملاء يجعلنا نتعلّق به بإعجاب.

يجتاز الممرّ ويدفعنا معه عبر البهو، نحو الرّصيف وهو لا يزال يملّي تعليماته. ربّما ماغي Maguy، سكرتيرته، صارت تشتكي من البرد والتعب، فقد استولى روجيه على سيّارة أجرة كان شخص آخر قد سبقه إلى إيقافها. يستمرّ إملاء الرسائل في سيّارة الأجرة وكذلك الأوامر الكلاميّة المتعلّقة بمختلف التفاصيل الشخصيّة التي تمسّ علاقات روجيه بالنساء وبأمّه وببطنه (الذي يكبر...)

إنّ رواية فلم ما بالكلمات يشكّل مخاطرة، في الوقت الذي تُجهد فيه أنفسنا لإبراز أنّه لا يمكن اختصار الخصوصيّة السينمائيّة بالكلمات. وسأحاول القيام بذلك بفضل الملاحظات السّابقة:

حركات الصّوت وحركات الصّورة:

يكون الصّوت كلّ حاضرّاً (In). فنحن نسمع ما نرى ونرى ما نسمع: روجيه يملّي، يتكلّم، الخ...

ومع ذلك فالفعل الصّوتيّ (إملاء الرّسائل، الحوار) لا يختلط بالفعل المرثيّ (مسار القضاء، جمهرة النّاس، الشّارع، سيّارة الأجرة الخ...)، الفعلان متزامنان، لكنّهما مختلفان. صحيح أنّ روجيه يملّي لكنّه في الوقت نفسه يفعل شيئاً آخر. وهذا الفعل المزوج يهدف إلى إبراز قدرة روجيه وقوّته وبرنامجه الكثيف الذي لا يجد مع ذلك صعوبة في إشغاله.

ملاحظة: نشير بشكل عابر، لكنّنا سنعود إلى هذا الأمر لاحقاً متسلّحين بحجج أكثر، إلى الضّرورة المطلقة، بالنّسبة لمرحلة كهذه، إلى كتابة السيناريو في عمودين، نخصّص الأوّل للصّوت والثّاني للصّورة، وذلك لأنّ أشياء مختلفة تحدث في الوقت نفسه، في العمودي. كما نشير إلى أنّ المعنى يلدّ من التّقاء هذين الشّيئين المختلفين (روجيه يملّي رسالة غرامية، وفي الوقت نفسه يصدّم أحدهم ويلقي بنظرة على الصّحيفة). والسينما التي تعتمد على عمود واحد فقط ما هي إلّا سينما كسولة على الأقلّ في الوقت الذي تتصوّر ذلك فيه.

حركات الكاميرا:

في هذا الجزء كلّ من المرحلة تنظر الكاميرا إلى روجيه مواجهة تقريباً. وتقع تحته بقليل كما لو كنّا أصغر منه، لكنّ المهمّ أنّ الكاميرا تتراجع. تتراجع باستمرار. ويبدو أنّنا عاجزين عن كفّ النّظر إلى روجيه ومضطرين إلى أن نترك المجال حرّاً في الوقت نفسه. إذًا، فنحن نتراجع في مقابله. في خضوع الكاميرا هذا لروجيه تونهيل، وفي هذه العبودية التي يخضع لها النّظر والسّمع، هناك شيء من اللّادة والغياء والإعجاب والقمع. واللّعبة الدّعائيّة تُمسك بنا تحت إغرائها، فتبهرنا وتحقّق أمانينا.

الحركة الصّوتية للمراقب (Observé):

- إنّه مُحاط لدرجة أنّ الآخرين قد وضعوا في موقع ثانويّ.
- تقدّم في الفضاء ولا شيء يوقفه إنّه يطوف بخطوات واسعة، مرتاحة، كلاً من الممرّ والبهو والرّصيف.
- يستولي على سيارّة أجرة: إشغال جسديّ لفضاء جديد.

تركيبة الحركات الفضائية:

اللقطات الطويلة المصاحبة الخلفية (Travellings) للكاميرا تتلاحم لتبني في نهاية الأمر، هذا الزوج، هذا الاشتباك بين تقدّم روجيه والتراجع المأسور للمشاهد.

لكنّ هذه الحركة الخلفية للكاميرا، وهذا التراجع لا يتضمّنان معناهما في حدّ ذاته. فيجب أن نفهم الحركة وتتمتع بقوّتها في كنف الحركة العامّة للمرحلة كلّها، لا سيّما مع حركة النهاية التي هي تماماً العكس. في نهاية المرحلة يخرج المرموق روجيه وقد وقع ضحية لبس ما مُحاطاً بجلوازين (Sbires) يحمل كلّ منهما مسدساً مغروّزاً إلى جانبه. وإليك كيف تمّ تصوير ذلك: في بداية اللقطة روجيه يملأ الإطار (Plein cadre). لا يزال يتقدّم بخطوة واثقة نحو الهاتف. الكاميرا تتراجع أيضاً مأسورة ومبهورة.. لكنّ يدأ تدخل إلى المجال من الأعلى إلى اليمين. يد توقف روجيه، يد توقف روجيه بحركة، وبضغط واضح. تتوقّف الكاميرا أيضاً، في اللحظة نفسها.

كانت حياة روجيه في طريقها إلى الاهتزاز، وسلطته تخرج من يده. وها هو ملك الحركة مُسمّراً. إنّه العالم معكوساً، الكاميرا، ببطة، تتسبّب بانقلاب شامل من خلال حركة دائريّة (Pano) واسعة. وبينما كان الجاسوسان يقتادان روجيه بالقوّة، تأتي الكاميرا عن طريق لقطة ترابطيّة (Accord) في المحور، لتتزعج في خاصرتيه، ثمّ تتركه، وهي مسلّطة إلى ظهره. يبتعد في عمق المجال. ها نحن نجد أنفسنا في وضع معاكس لوضع البداية. فهذا روجيه تورنهيل، رجل الإعلان اللامع لم يعد سوى دمية (لكن ألم يكن كذلك دائماً حتّى الآن؟...)

كما نرى، فإنّ جواب هيتشكوك كان كاملاً بشكل رائع. كانت المسألة ترجمة سيكولوجيّة، أي سيكولوجيّة ر. تورنهيل والمشارع التي تولّدها في الحركة الفضائيّة-الزّمانية. ليس فقط كما كان لمخرج مسرحي أن يقوم بذلك، أي قيامه بتسجيل حركات روجيه في الفضاء، إنّما من خلال تسجيل تلك الحركات في حركة أخرى، هي حركة المراقب، وهو أمر لا يمكن للمسرح القيام به أبداً.

هذه العلاقة بين حركة ر. تورنهيل وبين حركة الكاميرا-اللاقط هي الجواب السينمائيّ الكامل على المشكلة السردية. لكن السرد الأدبيّ يختلف عن السرد السينمائيّ، لأنّهما يستخدمان موادّ مختلفة. الكلمة، هي مادّة الكاتب حيث يقيم سرده عن طريق بناء الكلمات وإيجاد التّوازنات والإيقاعات، والأوزان الكلاميّة.

لكن ماذا عن السينمائيّ؟ الشكل السينمائيّ يعني بناء استراتيجيّة للإدراك الحسيّ، واستراتيجيّة الإدراك الحسيّ تعني ترابط وجهات النّظر وطرائق الاستماع وهي حركة تشكيليّة مجردة لوجهات النّظر/طرائق الاستماع التي يتمّ إدراك الفعل من خلالها. ويستخلص الكاتب من مقدمته النتيجة التالية قائلاً: "تترتّب على هذا التعريف نتيجة أساسيّة: ليس الفعل هو السينمائيّ، إنّما السينمائيّ هو استراتيجية الإدراك الحسيّ التي قدّم ذلك الفعل من خلالها". ويؤيّد حكمه بقوله: "لهذا يمكن أن يكون هناك مُطاردات (وهو فعل تشتت به

السينما بلا منازع) تنهكُ فجراً، ومراحل من الكلام المتبادل بين ممثلين أو ثلاثة (وهو فعل مضاد للسينما بلا منازع)، وقد يكون كلاماً ممتعاً كما في فلم ليلتي عند مود. وطبعاً الممتع لا يأتي أولاً ممّا يقوله الممثلون، إنّما يأتي بشكل أساسي من الطريقة التي يتم تصوير الممثلين بها (مشهد الغرفة الذي يدور بين ميشيل وباتريسيا في فلم : "على حافة الإنهاك" (A bout de souffle).

مما تقدّم يتأكد أن المادّة الخاصّة بالسينما ليست الحركة وإنّما هي معالقة (Mise en relation) الحركات الفضائية-الزمانية المرئية والصوتية، حيث الأولى تتعلّق بما هو مدرك، أمّا الأخرى فتتعلّق بوجهة نظر المدرك (بكسر الراء) وطريقة استماعه: مطمح استكمال الإحاطة بالواقع (Bouclage du réel). وقد حدّد النصّ كيفة استكمال حين تحدّث عن عملية تسجيل الحركات في حركة أخرى. أي أنّه مع السينما أصبح فعل المشاهدة يشاهد نفسه وأصبح غرض نفسه. فالكاميرا هي فاعل التسجيل

الحركة الناتجة عن التقطيع-التوليف:

هذه المسألة تتركّز على البناء الفلميّ بين المراحل وفي دواخلها (Inter et intra séquentielle) ويمكننا صياغة المسألة ببساطة: هل يجب أن يكون التقطيع مرثياً؟ أم يُفضّل إخفاؤه؟

من المؤكّد أنّنا لا نملك جواباً موضوعياً على هذين السؤالين، لأنّها قضية اختيار، وقضية أسلوب. لكن ليس هناك من جواب إلّا شخصياً، مع أنّ المسألة مطروحة عالمياً. وحينما لا نقوم بحلّها، تراها وقد حُلّت من تلقاء نفسها. ويتمّ التقطيع مع الأسف في الأغلب، بحكم العادة التقاليد، وما إلى ذلك.

يُفضّل الأسلوب المناسب المرن حيث تُنسى تبادلات الزوايا كلقطات القربان (Accord) القاسية جداً، وباختصار، تُفضّل الانسيابية. لأنّ اللقطة-المرحلة (Plan-séquence) تقدّم إمكانيات جميلة. فحينما يكون لا بدّ من تغيير اللقطة، فإنّنا نجهّد أنفسنا في إخفاء التوقف (Césure) الفضائيّ أو الزمانيّ عن طريق لقطات ترابطية في الحركة، وبناءات خطية (Graphique) متجاورة، أي متشابهة.

هل يُفضّل التقطيع الذي يحترم المعنى الأوّل للعبارة ويُمكن أن يبدو أحياناً أقرب إلى صنع الزوايا (Equarrissage)؟ ينبغي أن نقوم بالعكس، أي أن نُبرز تغيّرات سَلَم اللقطة والتشديد على الحذف (Ellipse)، الخ... وكمثال على هذا يمكن رؤية بعض المراحل في أفلام بريسون ورينيه وويلز... طبعاً، ليس وارداً بالنسبة إلى كاتب السيناريو أن يدخل تقنيّة مجدّدة للكتابة القديمة، لكن عليه أن يعلم أنّه منذ الكتابة السيناريوية، تكون هذه المسائل موجودة ومحلوّة جزئياً، في القصد الجماليّ (Intention esthétique) وأنّ عليها أن تكون كذلك لإخفاء اللاموسية (Concrétude) والدقّة في الكتابة السيناريوية والتهيئة للتقطيع.

إنّ المسائل التي يطرحها التقطيع-التوليف على البناء الداخليّ للمرحلة تطرح نفسها أيضاً على البناء البيمرحليّ (Intersequentielle)، مع فارق أنّ اللقطة الترابطية (Raccord) البيمرحلية يصعب أن تكون غير مرئية، بل ينبغي الإشارة إليها تحت طائلة عدم المروئية (عدم الوضوح) (Illisibilité).

ومن هنا فإنَّ اللّقطات التي تربط بين مرحلتين بعلاقة متميِّزة جدًّا، من كلّ التّواحي الممكنة (كتابة، ألوان وحركات، أصوات...) وتُصبح مواضع لاحتمالية دلالية عالية في البنية العامّة للّفلم. وعلى كاتب السيناريو الذي ينظّم المراحل أن يتذكَّرها في بداية وعند نهاية كلّ مرحلة. هاكم هذا المثال فقط:

في نهاية المرحلة الأولى من فلم السيد كلين (M. Klein) (زيارة « الحالة المشبوهة » إلى المستشفى) يبني لوزي (Losey) لقطته الأخيرة على بنية كتابية، ملوّنة ومسموعة، تكرّرت تمامًا إنّما بشكل معكوس في اللقطة التالية (اللقطة الأولى من المرحلة الثانية). هذه اللقطة الترابيطة هي شكل موضوع الفلم أي القرين (Le double): كلين اليهودي وكلين غير اليهودي، إنّه الشخص نفسه، إنّما بشكل «معكوس».

إنّذا، في السينما يفصح التّشكيل المرئيّ عن نفسه على شكل مجموع عناصر التّشكيل الرّسمي [من الرّسم] (Picturale) الذي يُضاف إليه مجموع العناصر المرويّة الناشئة عن انتقال وجهة النّظر في الزّمان وفي الفضاء، وكافّة الآثار التي يمكننا استخلاصها من هذا الانتقال. لكن هذا المجموع لا يعني كلّ التّشكيل السّينمائيّ، أو بالأحرى أنّه لا يدلّ إلّا على تشكيل السينما الصّامتة.

على التّشكيل (Plastique) (أي فنّ إضفاء شكل ما على مادّة معيّنة) السّينمائيّ أن يتضمّن طبعاً، مجموع المعايير المسموعة التي حان الوقت لكي نتحدّث عنها قليلاً.

الصّوت (Son):

غالباً ما تغطّي امبريالية الحوار على أهميّة الصّوت مع أنّه ينطوي على أهميّة عظيمة. لهذا يطلق غالباً على السيناريو اسم «الاستمرارية الحوارية» (Continuité dialoguée)، وهذا تعبير جميل على التّقدير الذي يُكنّى لبقية المسموع (Le reste du sonore) ! مع أنّ المسموع يشكّل النّصف الآخر للعمل الفلّميّ (Le filmique)، مثلما أنّ الدّم الذي يجري في العروق يشكّل النّصف الآخر للجسد الحيّ. وإذا نسينا الصّوت لا يعني أنّنا نصنع نصف السينما، بل سينما ميتة.

وبالتّالي فإنّ الاهتمام الذي ينبغي أن يوليه كاتب السيناريو إلى الصّوت هو نفسه الاهتمام الذي يجب عليه إيلاؤه إلى الصّور. وهذا يعني أن نعود إلى قراءة كلّ ما كُتب عن الديكورات والشّخصيّات والزّمن... إلخ، وأنّ نتساءل عن الأصوات التي سرفقها بها.

ليس هناك صورة لا يطرح عليها سؤال عن الصّوت الذي يرافقها. أو بالأحرى الأصوات، لأنّ الشّريط-المصوّر إذا كان لا يُقدّم أبداً سوى صورة واحدة (باستثناء حالات نادرة في الطّبع المطابق (Surimpression)، فإنّ الشّريط-المسموع، بالمقابل، يقوم على عدّة معايير (ثوابت) متزامنة: الجوّ العامّ (Ambiance)، الموسيقى، المؤثرات، وفترات الصّمت.

أ. المعايير (الثوابت) الصّوتية

الأجواء العامّة (Ambiances):

مهما كان الحوار طاغياً، فإنّ الأجواء العامّة تحتلّ، من النّاحية الكميّة، مكانة أهمّ من تلك التي يحتلّها: إذ لا وجود للقطّة مرئيّة في غياب الجوّ الصّوتيّ العامّ.

كيف نسمع صوتاً آتياً من أعماق العالم؟ وكيف نسمع الضجة في الشارع، وفي الرّيف، وفي غرفتنا عند المساء أو في موقع عملنا؟ إذ مهما كانت الشخصية، ومهما كانت تعمل، فإنّها غارقة في نور الأصوات. لكن ما هي هذه الأصوات؟

وكيف نختار، مع بريسون (Bresson)، طريقة معالجة الأجواء العامة بشكل أكثر داخلية، باعتبار أنّنا ندركها من خلال الشخصية وعبر مصفاته؟ أم أنّنا نختار موضوعية الاستماع إذا كانت موجودة؟

من الممكن أن لا تلتقي الصورة والأصوات التي يرتاح لها خيالنا، مع بعضها. فقد نحبّ مقهى معيناً بالنسبة إلى الصورة، لكننا لا نحبّه بالنسبة إلى الصوت. وقد نحبّ واجهة مبنى باريسيّ من القرن الثامن عشر في شقرا مساء خريفيّ، أو نفضل ألوان تشرين القاتمة... وقد نحبّ صوت (الفيديو كليب) الرّاعد الموضوع في الطابق الأرضي.

كم من المعاني نجده في تلك الأجواء الصوتية وفي علاقتها بالصورة؟

الموسيقى:

هناك مسألة نظرية هيمنت على قضية الموسيقى في السينما. ومن المفيد أن نذكر بها وأن نتعلّم منها كيف نحدّد موقعنا إزاءها.

هل يجب أن نبرز ظهور الموسيقى في الشريط-الصوتيّ بسبب سيناريو (موسيقى «سردية» (Diegetique)، أم يمكننا إدخال عناصر موسيقية لمجرد قيمتها الانفعالية، دون أن يكون لأصل هذه الموسيقى مبرر سناريو (موسيقى "غير سردية" (Non-diegetique) ؟

لو كرّسنا لهذا الموضوع فصلا طويلا لما وفيناه حقّه، ليس للإجابة على هذا السؤال الذي لا يستدعي سوى أسئلة فردية، ولكن لطرح الرّهان الجماليّ الذي يقتضيه هذا السؤال بشكل ملائم، ومع ذلك، لا بدّ من كلمة. إذا كان هذا السؤال يطرح بشكل يخصّ الموسيقى أساساً، وليس النّتائج، فذلك لأنّه في العروض الأولى للسينما، قد بُولغ إلى حدّ الإفراط باستخدام الموسيقى لدعم آثار الصورة بشكل عشوائي. إن مثل هذا الغزو الموسيقيّ الذي كانت هوليوود ومن ثمّ الجمالية المرنّية، مروّجتين أساسيتين له، كان يستدعي بالفعل، ردّ فعل دفاعيّ جاء للمحافظة على ضرورة الانسجام الجماليّ، والصّرامة في استخدام الموسيقى.

النقطة الثانية التي يجب أن نشير حولها الانتباه تتعلّق بطبيعة الموسيقى وينمط العلاقة التي تُريد لها أن تقيمها مع الصورة. لا شيء يمضي إلى الشّخوخة أسرع من موسيقى ما. إنّ ما يسبغ المتعة المتواطئة لموسيقى فلم لدى عرضه للمرّة الأولى، غالبا ما يبرز الجانب المبتذل (الذي عفى عليه الزّمن) بعد عشرة أو عشرين عاما. والعلاقة العاطفية التي نقيمها مع الموسيقى الدّارجة هي علاقة حميمة وعارضة في آن معاً، وهي عميقة وخاطفة في الوقت نفسه.

وسواء استخدمت الموسيقى في الشريط-الصوتيّ بشكل واسع أم بتقتير، يجب أن تكون موضوع اهتمام حادّ من قبل كاتب السيناريو الذي لا يمكن أن تقوده إلا ثقافة موسيقية حقيقية.

وكما أن مسؤول التصوير يعتبر موسيقياً للضوء، لأنه يكتب توليفها (Partition)، فعليه أن يكون أيضاً رسّاماً للموسيقى لأنه يكتب ألوانها.

المؤثرات (Effets):

— إما أن تنتمي هذه المؤثرات إلى الجو العام (Ambiance) بحيث تأتي لتشكّل فيه حالة خاصّة كاللّقطّة القريبة (Gros plans). ففي الرّيف هناك نباح الكلب، وصوت المنادي، وضجّة المحرّك... في هذه الحالة ينطوي دور المؤثرات على الإشارة إلى منظره خاص، وإضفاء تلوين عاطفيّ، وإيقاع صوتي... وهي ترافق سير الصّورة وتحدّدها تبعاً لسلسلة غنيّة جدّاً على كاتب السيناريو أن يأخذ من هذه الصّورة عدداً كبيراً من المؤثرات.

— أو أنّها لا تنتمي إلى الجو الصّوتي العام، وإنّما تُسجّل فيه بدون مسوغ. في هذه الفئة الثّانية من المؤثرات، يجد كاتب السيناريو عدداً كبيراً من الدّرائع ليمرّر مقاصد الإحساس بها لو اتّبع طريقة أخرى. هذا النّقط من الصّوت يمكنه إدخال العودة إلى الماضي (الاسترجاع) (Flash-back)، أو أنّه يمثل في حدّ ذاته استرجاعاً للماضي، الخ..

وللإيجاز، نقول إنّ مثل هذه العناصر الصّوتية تسمح بوضع دلالة إيحائية في داخل نفس المرحلة المرنّية والصّوتية للفضاءات وللأزمان المختلفة أو أنّها توحى بداخلية الشّخصية، وما إلى ذلك.

الحوارات (Dialogues):

إنّ وضع الحوارات قبل فترات الصّمت تماماً، يدلّ على أنّه يجب دائماً اعتبار الكلام في السّينما على أساس الصّمت، وأن نحذر من السّينما التي تكثر من الكلام. فالسّينما الثّرثرة ليست بالضرورة هي السّينما التي تتكلّم كثيراً. فالخرج روهمر (Rohmer) في فلمه ليلتي عند مود (Ma nuit chez Maud) أو المخرج و. آلن (W. Allen) يضعان شخصيات تتكلّم بغزارة، لأنّ لديها كلاماً كثيراً تقولن. لكنّ السّينما الثّرثرة هي تلك التي تستخدم الحوارات لأنّها عاجزة عن إفهام نفسها بطريقة أخرى. وكما رأينا سابقاً فإنّ الحوارات، ولعبة الممثل النّاطق، تتعلّق بالمادّة المسرحية أكثر من تعلّقها بالمادّة السينمائية.

وبالنتيجة، حينما نلجأ، في السّينما، إلى الحوار والممثل، باعتباره متكلاً لحلّ قضيّة سردية ما، فهذا غالباً ما يشكّل علامة على فقر في الإبداع السينمائيّ.

من المؤكّد أنّنا لا نقصد الحكم على كلّ حوار لأنّه غير سينمائيّ ! لكنّنا نريد الإشارة إلى أنّ اللّجوء إلى الحوارات، يشكّل في أغلب الأحيان عملية غير سينمائية، لأنّه لجوء إلى السّهولة. أحياناً يكو اللّجوء إلى السّهولة ضرورياً لتسريع المسرود (القصّ) (Récit) وقد لجأ إليها كبار المخرجين، ومنهم هيتشكوك الذي اعتاد عليها، وله في ذلك أسبابه الخاصّة. فهي — أي السّهولة — تُكسبه وقتاً يكرّسه فيما بعد إلى خصوبة القرب (Suspens) المعروف بها.

لكن عموماً، فإنّ الحوار الذي يأتي لسرد القصة أو الإفصاح عن شعور الشّخصية، أو ليفسر ما حدث، أو لإفهام الغموض (Ellipse)، الخ. فإنّه باختصار يؤدّي وظيفة سردية، والحوار النّفعيّ يعبر دائماً عن ضعف سيناريو.

إذا تجنبنا هذا الفخ الكبير، نظل كلّ الخيارات ممكنة بدءاً بالسينما الالكلاميّة (Averbal) (م. دوفيل M. Deville) في فلم العصابة الصّغيرة (La Petite Bande) حيث لا تسمع كلمة منظّقة، وانتهاءً بفيض الكلام عند بيرغمان (Bergman) (مشاهد من الحياة الزوجيّة). لكن علينا النصح بالتروي في ما يخصّ الحوار بل وبالحدز. فإذا استطاعت مهنة كاتب الحوار أن تتشكّل بموازاة تشكّل مهنة كاتب السيناريو، لكن بمعزل عنها، فذلك لأنّ الحوار يسبّب مشاكل ذات نمط خاصّ جداً.

ينبغي اختصار عمل اللغة الكلاميّة بقدر الإمكان في السرد السينمائي. وكذلك اختصار التبادل الحواريّ إلى حدوده الأساسيّة وأتباع مثال بريسون، اللهمّ إلّا إذا كنّا متمكّنين من ناحية النوع، ونحسّ بالارتياح في ممارسته (لكن لا شيء أسهل من الشعور بالارتياح في الحوار، ولا شيء أدعى إلى الخداع من مثل ذلك الارتياح) يجب إذن الابتعاد عن الحوار الأدبيّ المزيّن (Rohmer) كما يجب الابتعاد عن «العاميّ» والمستهلك، وعن الذين يزعمون أنّه «لغة العامّة» (إذ ليس هناك إيقاع يخلو من الانسجام كالإيقاع «الواقعيّ» في هذه القضايا: كعبارة بينكس Beneix «بش ال ! Et merde» التي تطفح بالشان. وإذا قلنا لكم التزموا لغة متوسطة، مكثّفة، بلا إفراط، وفي حدود الرّتبة فإننا لا نقدّم لكم نصيحة متهورّة، لكنّ هذا أفضل ما يُقال لمبتدئ بل حتّى لتقدّم حول موضوع دقيق كموضوع الحوار في السينما.

فترات الصمت (Les silences):

خامس وآخر المعايير الصّوتيّة، والمنسيّ أكثر من غيره هو الصمت، أو فترات الصمت. والاقتراح الدلاليّ لا ينطوي على أيّ تناقض. الصمت يشكّل حالة خاصّة من حالات الجوّ العامّ، أو سلسلة من الحالات الخاصّة. هاكم مثلاً واحداً فقط: بين صمت الظّهيرة صيفاً في الرّيف، وصمت اللّيل في قلب مدينة عند السّاعة الثّانية صباحاً، فإنّ النّوعية الصّوتية لا تكون نفسها.

وهناك مجموعتان كبيرتان من الأسئلة حول فترات الصمت.

- الأولى تتعلّق بموقعها في الإيقاعيّة العامّة (فنّ النّظم العامّ La rythmique) وفي الدلاليّة (Sémantique) العامّة للشريط الصّوتيّ. أين نضع الصمت أو فترات الصمت ومتى؟
- الثّانية تتعلّق بالطبيعة الصّوتية لفترات الصمت هذه.

كلّ سؤال من هذه الأسئلة، لا سيّما الأوّل، حول القيمة الدّرامية لفترات الصمت يستحقّ دراسات كاملة. لكن أيضاً لا يكفي الإعلان عن قائمة المعايير الصّوتية بشكل برقيّ. بل يجب أن نذكر بالاهتمام السيناريويّ لتشكيلها. لأنّ المعنى الذي ستكتسبه تلك المعايير وتعطيه يتعلّق بها في نهاية المطاف.

ب. التشكيل الصّوتيّ:

يمكننا تحليل التشكيل الصّوتيّ، كتّحليلنا لتشكيل الصّورة بطريقتين:

التشكيل السّكوني:

نقول إنّ اللّوء نسيجاً ومادّة وبذرة.. وهذه الاستعارات كلّها تصدق على الصّوت. ونقول أحياناً «جسد» (Chair) الصّوت. وعلى كاتب السيناريو أن يذكرها بكلمة لتوجيه عمل مهندس الصّوت كما يوجّه عمل مسؤول التصوير في خلق اللّوء.

ما هي التّوحيات الصّوتية المناسبة لهذه المرحلة (Séquence) أو تلك؟ وما هي الوحدة الصّوتية التي ينبغي إقامتها بين التّنوعات المرحلية؟

وكما نتحدث عن اللّقطات المقرّبة (Gros plans)، واللّقطات الشّاملة (Plans d'ensemble)، فعلينا أن نتذكّر بأنّ الصّوت يعالج أيضاً بلقطات ملموسة أو محكمة (Plans serres) "بالقرب من الجسد" (المرحلة الأولى من فلم قطر منتصف الليل، أو، على العكس، بلقطات عريضة (Plans larges) مستدعيّاً بذلك حجوماً واسعة.

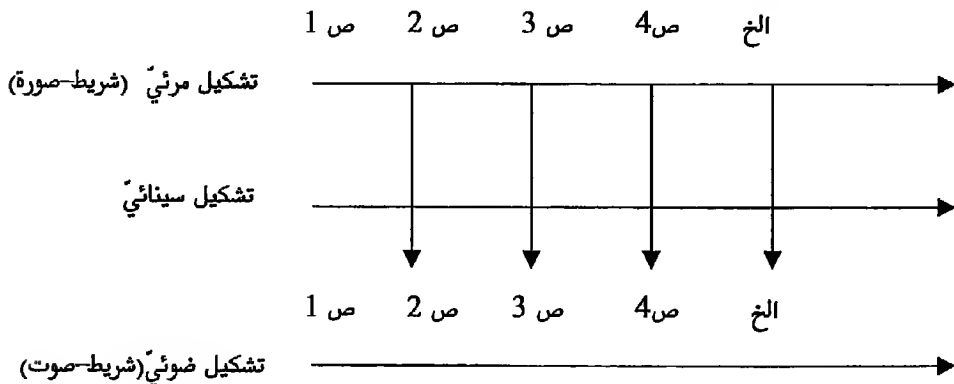
التّشكيل الحركي:

- وكما هو الحال بالنّسبة إلى الصّورة، أيضاً هناك ثلاث لعبات ممكنة على الحركات الصّوتية:
- حركات المجال (اللاّظ) والحركات داخل المجال (الفعل) يمكنها أن تترك آثاراً للمعنى خصبة خصوصية تلك التي تحصل عليها من الصّورة:
- هناك بناءات جديدة ممكنة بين مختلف الثّوابت الصّوتية، وقد لجأ غودار، بعد رونييه كليز للاستفادة من إمكانياتها بشكل كبير (تحت سطوح باريس): جوّ المدينة العامّ أو التّأثير الصّوتيّ، يغطّيان الحوار بشكل جزئيّ، الخ...
- أخيراً، إنّ مختلف اللّقطات الصّوتية في عمق المجال تقدّم أيضاً 3 إمكانيات تركيبات (Combinatoires) صوتية، على كاتب السيناريو استخدامها لتكوين التّشكيل الصّوتيّ (السّاكن والمتحرك).

التّشكيل السينمائي:

لا يكفي أن نعرّف التّشكيل السينمائيّ باعتباره مجموع التّشكيل المرئيّ والتّشكيل الصّوتيّ. لأنّ تعريفاً كهذا يفتقر إلى الدقّة ويهمل الأساسي.

التّشكيل السينمائيّ هو توليفة شاملة (Synthèse) مجرّدة كأي لا مرئية ولا صوتية إنّما هي شملة عقلية بحتة من التّأثيرات الجمالية التي يثيرها، لحظة إثر لحظة، وخلال طيلة العرض، اللّقاء بين عناصر التّشكيل المرئيّ والتّشكيل الصّوتيّ في نقطة التقائهما (IN - في الدّاخل) أو في نقطة تباعدهما (OFF - في الخارج).



(صت = صوت، ص = صورة)

باعتبار أنّ ص1 ليست مرتبطة حتماً بعلاقة تكرار دلاليّ بـ ص1، أو ص2، الخ...

ينبغي استخدام مفهومي IN وOFF بتحفظ، لأنهما مفهومان بدائيان (Grossiers). وينفس الطريقة نقول إن الصوت هو OFF لنندل على الصوت الذي، في داخل المرحلة نفسها، يصل إلى مصدر يقع ببساطة خارج اللقطة (Hors-champ) كما نقول أيضاً عن OFF لتسمية صوت يحيل إلى مرحلة أخرى (مثل الاستعادة الصوتية (Flash-back sonore)).

IN لا تكون دقيقة كثيراً حينما يكون لدينا مثلاً، صورة موضوعية: س يسير في الشارع، في منتصف الازدحام الخ، إنما يكون الصوت ذاتياً: اللاقط يسجل ما يسمعه س أو العكس.

ليس وارداً هنا الذهاب بعيداً في التفحص التقدي لهذين المفهومين ولا تفكر باقتراح مفهومات غيرها حالياً. وأهمية هذه الملاحظات تعود إلى أنها كلها تُرينا الثراء العجيب الذي تقدمه تركيبة الحركات الصوتية والمرئية إلى كاتب السيناريو، أي التشكيل السينمائي الذي يقوم بكتابة توليفته (Partition).

ونظراً لتعريف التشكيل السينمائي على أنه التقاء متلازم بين معايير (ثوابت) صوتية ومرئية مختلفة، فإنه من الواضح أن على السيناريو أن يأخذ بعين الاعتبار، تعقد هذه المعمارية، على الأقل في مرحلة تكوينها، لذا يجب حقاً توزيع الكتابة السيناريوية بحيث تكفي نظرة واحدة لقراءة كل ما يظهر في الوقت نفسه في الصوت وفي الصورة.

صورة	صوت			
	حوار	جوّ عام	مؤثرات	موسيقى
كل ما يظهر في الصورة: - ديكور وملحقات - ممثّل (مشية، بذلة) - ضوء - فعل (انظر القسم الأول)				

ملاحظة: فترات الصمت، الموصوفة تظهر بغياب المعايير الأخرى.

إن مثل هذه الطريقة تقتضي وجود كاتب سيناريو يطرح على كلّ صورة سؤالاً عن علاقتها بالصوت. لأنّ خيال كاتب السيناريو لا يمكن إلا أن يربح من ذلك. وكذلك فإنّ الخلق السينمائي لا يمكنه إلا أن يكتسب.

التوليف (Montage):

لكن اللقطة لا تقدّم المعنى العام للعمل، ولا تكتسب معناها بدورها، إلا من خلال العلاقة الفضائية-الزمانية التي تربطها باللقطات الأخرى كلها في كنف البنية العامة للعمل.

وهنا يبرز آخر عنصر سينمائي نوعي بفضلُه تتمتع السينما بإمكانية بناء علاقات بين الحركات في الفضاء وبين الحركات في الزمن: أي التوليف (Montage).

التَّوْلِيْفُ هُوَ الْمُعَالَقَةُ الْعَامَّةُ بَيْنَ كُلِّ اللَّقَطَاتِ، أَيْ أَنَّهُ التَّدْرِجُ الزَّمَنِيُّ الْعَامُّ لِلْعَلَاqَاتِ الْقَائِمَةِ بَيْنَ الْحَرَكَاتِ الْفَضَائِيَّةِ وَالْحَرَكَاتِ الزَّمَانِيَّةِ، وَهُوَ، فِي آخِرِ الْمَطَافِ إِيقَاعُ الْعَمَلِ وَمَعْنَاهُ.

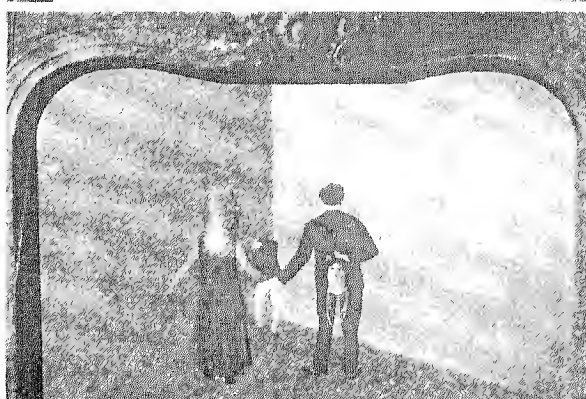
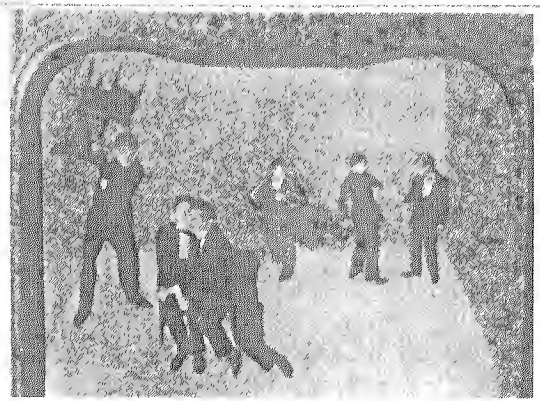
نَتَائِجُ التَّعْرِيفِ:

بِالنَّتِيجَةِ تُعْرَفُ الْمَادَّةُ السِّينِمَائِيَّةُ الْعَامَّةُ عَلَى أَنَّهَا الْمُعَالَقَةُ الْمُتَزَامِنَةُ فِي دَاخِلِ اللَّقَطَةِ، وَالْمُتَتَابَعَةُ فِي بَقِيَّةِ اللَّقَطَاتِ، بَيْنَ الْحَرَكَاتِ فِي الْفَضَاءِ وَالْحَرَكَاتِ فِي الزَّمَانِ.

أَوْ يُمْكِنُنَا الْقَوْلُ أَيْضًا: إِنَّ الْقَلَمَ هُوَ نَتِيجَةُ مُعَالَقَةِ أَرْبَعِ حَرَكَاتٍ مَعَ بَعْضِهَا بَعْضًا. ثَلَاثٌ مِنْ تِلْكَ الْحَرَكَاتِ مُتَزَامِنَةٌ وَهِيَ:

- الْحَرَكَةُ فِي الْمَجَالِ
- حَرَكَةُ الْمَجَالِ
- الْحَرَكَةُ الْمَسْمُوعَةُ الَّتِي تَصَاحِبُهَا فِي دَاخِلِ وَحْدَةِ تَصْوِيرِ الْمَنَظَرِ: اللَّقَطَةُ.
- أَمَّا الْحَرَكَةُ الرَّابِعَةُ فَهِيَ تَوْلِيْفُ اللَّقَطَاتِ فِي سُلْسَلَةٍ سَرْدِيَّةٍ.

بِيبِر مَائُو، الْكِتَابَةُ السِّينِمَائِيَّةُ، تَرْجَمَةُ قَاسِمِ الْمَقْدَادِ، مَنَشُورَاتُ وَزَارَةِ الثَّقَافَةِ وَالْمُؤَسَّسَةُ الْعَامَّةُ لِلسِّينِمَا فِي الْجُمْهُورِيَّةِ الْعَرَبِيَّةِ السُّورِيَّةِ، دَمَشَقَ، 1997، ص ص 162-185 (مَعَ التَّصَرُّفِ فِي تَرْتِيبِ الصَّفَحَاتِ).



Il s'agit bien, comme dit Artaud, de « rejoindre le cinéma avec la réalité intime du cerveau », mais cette réalité intime n'est pas le Tout, c'est au contraire une fissure, une fêlure. Tant qu'il croit au cinéma, il le crédite non pas du pouvoir de faire penser le tout, mais au contraire d'une « force dissociatrice » qui introduirait une « figure de néant », un « trou dans les apparences ». Deleuze, *L'image-temps*, op. cit., p. 218.

حاشية

في الواقع، فإنه إذا كان لَفَنَ التصميم الصناعي (الديزايين) فضيلة فإنه لن يكون لها من الأسماء إلا الشفافية والوضوح. إذ يمثل التصميم الصناعي الحد الأقصى الذي بلغته الحداثة من عدم الإيمان بالعالم والحياة بمدلولهما الإستطقي. والعالم ديمومة في حين أن حركة الدنينة (La sécularisation)، منذ انطلاقها مع اليونان وإلى عصر سيادة المشهد الصناعي، لم تنفك تطوّر الفاعلية اللدائنية الملازمة للتفضية (La spatialisation). وفعلًا، ففي سبيل مطابقة الوجود مع الوجود العمومي، دأبت حركة الدنينة على تنزيل الديمومة تنزيلاً مكانياً واختزال الزمان، تبعاً لذلك، إلى بعد وحيد، هو الحاضر، أي إلى مجال موسوم بالتجانس الذي بدوره يسمح بالمقايمة (La commensurabilité) والمعالجة. على هذا النحو تمّ تحويل الديمومة المتعينة إلى ديمومة رمزية وتمّ الخلط بين الأنا الرّمزي والأنا الفعلي¹. لا بدّ مع ذلك من التذكير بأن رسماً مثل "دي فنشي" لم يكن يشترط على الرّسم أن يرسم عقلية الإنسان إلاّ تمسكاً بالطابع الخصوصي الذي تمثله كلّ حالة فردية مأخوذة على حدة. ذلك، في نفس الوقت الذي يبحث فيه الرّسام، ضمن الخصوصي المذكور، عن شروط التجربة. ومثل هذا الجمع بين المتعارضين لا سبيل إليه بدون تضمين الزمان. ذلك أن المكان يحدّد فقط شروط التجربة عموماً في حين أن الأمر يتعلّق بالتجربة الفعلية بكلّ خصوصياتها. أي يتعلّق الأمر بضرب من الإجمال (Totalisation) الذي لا يندرج تحت لواء مفهوم أو نسق ما قبلين. وهو ما أشار إليه "بيير مايو" في النصّ الوارد أعلاه بوصفه "قوة روحية ملموسة، وهو كذلك ما يمكن تسميته بعبارة قديمة بقولنا عنه إنه "جملة محسوسة"، أو بعبارة حديثة، فنقول "ديمومة". كيف إذن يمكن ملازمة الديمومة دون شطب فرادياتها؟ الجواب هو الحدى. ورغم قدم القول بهذا الجواب، فإنه يرجع "لبرغسون" الفضل في تحيينه وفي تمهيد إعادة توظيفه من أجل سبر خصوصية الفعل السينمائي.

في كتابه عن البرغسونية، يلاحظ "دولوز": "ليس الحدى هو الزمان بالذات، إنه بالأحرى الحركة التي نخرج بها من زماننا الخاص بنا، نستخدم بها زماننا لتأكيد وجود أزمنة أخرى، فوقنا وتحتنا، ولإعتراف مباشرة بها"². وبفضل الحدى يصبح بالإمكان تخطي التعارض بين اقتضاء المنهجية وبين المباشرة، أي بين المايينة (L'hétérogénéité) وبين التعدية (La transitivité). ولكن كيف يمكن ذلك سينمائياً؟

لا بدّ أولاً، قبل الجواب عن هذا السؤال من تحديد المبدأ العامّ الناظم لتطوّر الإبصار عموماً. ونعني بتطوّر الإبصار اتّصافه بدقّة كلما زاد مقدارها زادت رهافة حسّه. ولذلك يبدأ البصر، سواء ذلك على مستوى الأفراد أو على مستوى الجماعات، فظاً (Grossier) وينتهي إطفافياً. في ذلك يقول فوكو:

1 في نظر برغسون، يمثل كانط نموذج المتورّط في هذا الخلط المشار إليه. يقول في شأنه:

« L'erreur de Kant a été de prendre le temps pour un milieu homogène. Il ne paraît pas avoir remarqué que la durée réelle se compose de moments intérieurs les uns aux autres, et qu'elle s'exprime en espace. Ainsi la distinction même qu'il établit entre l'espace et le temps revient, au fond, à confondre le temps avec l'espace, et la représentation symbolique du moi avec le moi lui-même. Il jugea la conscience incapable d'apercevoir les faits psychologique autrement que par juxtaposition, oubliant qu'un milieu où ces faits se juxtaposent, et se distinguent les uns des autres, est nécessairement espace et non plus durée. ». Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, P.U.F., 1970, p 174.

2 جيل دولوز، البرغسونية، تعريب أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1997، ص 31 (التشديد مئاً).

« l'œil tient de sa faculté de regarder le pouvoir de devenir sans cesse plus intérieur à lui-même. Derrière tout œil qui voit, il y a un œil plus tenu, si discret, mais si agile qu'à vrai dire son tout-puissant regard ronge le globe blanc de sa chair: et si agile derrière celui-ci, il y en a un nouveau, puis d'autres encore, toujours plus subtils et qui bientôt n'ont plus pour toute substance que la pure transparence d'un regard. Il gagne un centre où naissent et se nouent les formes non tangibles du vrai : ce cœur des choses qui en est le souverain sujet. »¹

معنى ذلك أن دقة الإبصار لا تتطابق حصرياً مع قدرته على النفاذ، بل على روحانية ذلك النفاذ. وقدما اعتبر ابن باجة، ضمن الفصل الرابع عشر من كتابه "تدبير المتوحد" أن "من اقتصرت الصورة المحسوسة عنده على روحانياتها التي يستفيد منها الحس، كان أرعن". أي أن الروحنة اشتغال واستغراق للتعدد الإستطقي الذي بمقتضاه يكون الملموس هو المرئي وقد حجب مرئياً آخر. لذلك، يضيف ابن باجة، "كل من كان على المجرى الطبيعي وأخطر بباله صورة ما روحانية، فهو يخطرها بالحال المرئية، فهو يحدق نحوها. ولكثرة الأحوال الروحانية الموجودة للصورة المحسوسة في النبيل يكرر حركات العين وتحديقاته كأنه ينظر إلى واحد واحد منها. لأن التحديدات تعادل إخطارات هذه الأحوال الروحانية، ولذلك النبيل كثير تحرك الحدقة، غير متواترها والبليد ساكن". فإذا كانت العين ماتنفك، كما لاحظ فوكو منذ قليل، تعود نحو ذاتها لتصبح أكثر فأكثر داخلية، فذلك على اعتبار أن روحانياتها تتزايد طرّداً مع قدرتها التآلفية، وأن التآليف المذكور هو من عملها ومن أدائها هي. فإذا كان من الصحيح قولنا أن لا وجود لأسرار رغم أن الأشياء لا تعطى لمرئية مباشرة، فذلك لأن مقروئية الوقائع مرتبطة بمدى قدرة الإخطارات البصرية على الإشتغال. فكلما كان الكل الذي تولفه أوسع شعاعاً كانت أشدّ مضاء. والمضاء هنا يتطابق مع القدرة على بلوغ كنه الشيء والذي يبدو أنه ينعطى للإدراك من خلال مرئيته. وفي ضوء هذا المقياس سيتفوق الرسم على الشعر: مرة لقدرته على القبض على كنه الفرد ومرة أخرى لتفوقه في المعالجة بين المتعدد. فعلى حدّ قول "ليوناردو دي فنشي" فإنه "برغم أن الشعر ينفذ إلى مواقع الإدراك في الجسد، من خلال الأذن، مثله في ذلك مثل الموسيقى، إلا أنه لا يصل إلى الهارمونية، لأن الشاعر لا يستطيع أن يقول في نفس الوقت أشياء مختلفة. بينما يحدث ذلك في التصوير، فاللوحة تظهر أجزاء مجتمعة على اختلافها في نفس اللحظة، ويمكنك أن تحكم في نفس الوقت على جمال الكل وعلى التفاصيل فيمكنك أن تحكم على المجموع من زاوية الهدف أو الموضوع الذي يحتويه ككل، وأن تحكم في نفس الوقت على المواضيع والعناصر المنفصلة التي يتكون منها هذا الكل"². قبل ذلك، (وتحديداً على مستوى الصفحة 53) كان "ليوناردو" قد كتب: "سيكون من دواعي الملالة والتطويل، أن نطلب من الشاعر أن يصف لنا كافة تحركات المحاربين الذين يخوضون موقعة حربية، بما في ذلك حركات أعضائهم والشارات التي يرتدونها، بينما يمكن للفنان المصور أن يقدم لنا ذلك بدرجة ملموسة من الإيجاز ويقدر أكبر من المصادقية في لوحته، وسيكون الشيء الوحيد الذي نفتقده في هذه الحالة هو الصوت، سنفتقد ضجيج القروس والدروع، صرخات المنتصرين المفزعة، صرخات المنسحقين الملتأثة، بكاء الفارين وأنين الجرحى، ولكن هذا سيغيب عن الشعر أيضاً فالشاعر لا يستطيع أن يقدم إلى الأذن هذا الخليط من الأصوات". وفعلنا، فقد درج لدى الكثيرين الاعتقاد بأن قوام المباشرة في السينما قدرة على القبض على عين الشيء من خلال بلوغ مرئية مباشرة لماهيته. وهو ما يتحقق سينمائياً من خلال تلاحق

Michel Foucault, *Préface à la transgression*, in *Revue Critique*, N° Août-Septembre, 1963, p763.

2 ليوناردو دافنشي، نظرية التصوير، ترجمة وتقديم عادل السيوى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995، ص 75.

سلسلة من الصُّور¹. وهو الأمر الذي، في نظر (Gardies)، كفيل بأن يجعل من العين العضو الأهم في عملية القصّ. على هذا النحو، ودائماً حسب (Gardies)، تتلازم الصُّورة الفيلمية مع نشأة زمن فيلميّ. ذلك أنّ التلاحق الذي يميّز الصُّورة الفيلمية يجعل نمط اشتغالها مناقضاً لعمل الجملة اللغوية. إذ تنضوي هذه الأخيرة على وتيرة خاصّة تجعل القارئ غير قادر على التّواصل معها إلّا بعد الإذعان لها، أي مساهرة تتابع المتواليّة (La suite) التي تتألّف من بداية الجملة إلى نهايتها. في المقابل، تمنع الصُّورة الفيلمية أنّياً وبشكل تاميّ (Intégral) وتجبر العين على أن تفسح مجال الشّاشة برمتها. هكذا ينشأ الوضع الذي يعبر عنه "Gardies" بقوله:

« Dans ce message global qui lui est transmis, le spectateur doit choisir son information et le réalisateur ignore si elle correspond à celle que lui-même aurait souhaité, contrairement à la phrase où le narrateur sait que les éléments d'information se donnent dans l'ordre qu'il aura décidé ».²

ولكن النتيجة الأهمّ لظهور الصُّورة الفيلمية، دائماً حسب "Gardies" هي نشأة زمن فيلميّ لا صلة له بالزّمن ضمن الخبرة المباشرة. وفي ذلك يقول "Gardies":

« Se tissant d'un réseau de correspondances qui se renvoient l'une à l'autre, s'annulent ou s'exaltent mutuellement, le mouvement du film se dessine à travers de proliférants échos et de mouvants miroirs ; espace-temps que, seule, permet la simultanéité du son et de l'image. » (p 197).

هكذا فإنّه من الصّواب القول إنّ السِّينما وحدها استطاعت أن تبدع شيئاً حسياً أقوى وأعمق من آية فكرة، وذلك بشكل يجعلها من القدرة بحيث تطاول وتناظر ما تتسم به الدِّيمومة من مباينة مستفحلة (Radical)³. وفعلاً، فالسِّينما بقدرتها على دمج الدِّيمومة ضمن مجال الشّاشة، بيّنت أنّ كلّ فيلم يتضمّن ما هو خارج نطاق الصُّورة، أي ما ليس بالإمكان تجسيده بالصُّورة وإنّما بالرّبط على أكثر من نحو بين كل لقطة، بل ما لا يمكن إظهاره وإنّما يترك للمشاهد... وعليه أن يتفكّر به. وربما، إشارة منه لهذا البعد الثّقوثي للدِّيمومة، تحدّث "Gardies" عمّا أسماه "المونتاچ مضادّ للتصوير المنجز" (Le montage contre le tournage).

وحين لا نهتمّ من ملاحظة "Gardies" إلّا بما له صلة بخاصيّة السِّينما، أي بالدِّيمومة، فإنّنا سنذكر مباشرة حديث "بازان" عن إيروسيّة السِّينما⁴. وفعلاً، فإنّ إيروسيّة السِّينما تقوم دليلاً، مرّة أخرى، على أنّه لا صلة للعري بالحميميّ، وأنّ قوام الإيروسيّ فعل تخطّي المباينة المستفحلة المقومة لكلّ ديمومة، من حيث هي كذلك، وذلك على نحو يجعل من تلك المباينة نفسها قاعدة لرابطة حميمة، أي إيروسيّة. ولذلك كان من

1 André Gardies مثلاً، يذكر كيف أنّ كلّاً من Colette Audry و N. Burch يتفقان على هذا الإجراء المعتمد خلال التصوير، ولكنهما يختلفان في استقصاء دلالاته. راجع مقاله: *Nouveau roman et cinéma: une expérience décisive*; in *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, coll. 10/18, 1972, p188.

2 نفس المصدر، ص 193

3 يحسن هاهنا تذكّر تعريف برغسون للدِّيمومة والذي يصوغه كالآتي:

« Qu'est-ce que la durée au dedans de nous? Une multiplicité qualitative, sans ressemblance avec le nombre; un développement organique qui n'est pourtant pas une quantité croissante; une hétérogénéité pure au sein de laquelle il n'y a pas de qualités distinctes. Bref, les moments de la durée interne ne sont pas extérieurs les uns aux autres. » *Essai sur les données immédiates de la conscience*, op. Cité., p 170.

4 يقول "بازان": « Du cinéma donc, et de lui seul, on peut dire que l'érotisme apparaît comme un projet et un contenu fondamental. Non point certes unique, car bien des films et non des moindres ne lui doivent rien, mais majeur, spécifique et peut-être même essentiel. » André Bazin, Qu'est-ce que le cinéma ? Les éditions du CERF, 1999, p 250.

شعور مباشر و آني مثلما هو متضمن في كل شعور واقعي، ليس هو، على الإطلاق، مباشر و آني. وهو ليس، حساً، ولا شعوراً ولا فكرة، وإنما كيفية لحس، كيفية لشعور، أو لفكرة، كلها قيد الممكن. فالأولية هي إذن لفئة الممكن: إنها تعطي قواماً حقيقياً للممكن، تعبّر عن الممكن، دون أن تحوّل إلى الفعل، وعليه فإن الصورة-العاطفة ليست شيئاً آخر، إنها الكيفية أو القوة. إنها الإمكانية الكامنة منظوراً إليها لذاتها، باعتبارها ما يعبر عنه. والعلامة المميّزة التي تلتزمها إذن هي التعبير و ليس التحوّل إلى الفعل¹ فإذا كانت الصور الأولية تتطوّر داخل ثنائية مكان لا محدد - تأكّرات شعورية، فإن الصور "الثّالية" تتطوّر داخل ثنائية أوساط محدّدة - تصرفات. ولكن، يضيف "دولوز": "بين هاتين الثنائيتين نصّادف ثنائية ثالثة غريبة: عوالم أصلية - غرائز أولية (Élémentaires. Pulsions - Mondes Originaires) إنّ عالماً أصلياً ليس مكاناً ما لا على التعيين (Quelconque) (رغم أنّهما من الممكن أن يتشابهتا). ذلك أنّ العالم الأصلي لا يظهر إلّا في أعماق أوساط محدّدة، ولكنه ليس وسطاً محدّداً إلى حدّ كاف ينشأ تحديداً من العالم الأصلي. إنّ غريزة ما ليست تأثراً (Affect) ذلك لأنّها انطباع، بالمعنى الأكثر تحديداً، وليست تعبيراً. غير أنّها لا تختلط مع المشاعر أو الأحاسيس التي تنظم السلوك أو تخلّ به. وعليه، ينبغي الإقرار بأنّ هذا المجموع الجديد ليس متوسطاً بسيطاً. مكاناً للعبور، ولكنه يملك قواماً واستقلالية كاملة، يجعلان حتّى الصور-الفعل عاجزة عن تمثيله، والصورة-العاطفة عن الاعتراف به"².

في ضوء ما تقدّم، فإنّ ما يمكن الاحتفاظ به هو أنّه في حالة الصورة-العاطفة خصوصاً، ومع السّينما الحديثة عموماً، تغادر النقطة المحرّقة إلى خارج مجال الصورة. وينجم عن هذا الإنزياح تعطّل لنموذج المكان الحسي-الحركي الذي يتضمّن مجالاته المستقلّة والمنظمة في علاقات فيما بينها. وعلى أساس هذا الوضع انتهى "François Jost" إلى تصنيف ثلاث طرق للتصوير البصري (Ocularisation): الأولى داخلية وتستجيب للحالة التي تبدو خلالها الكاميرا وكأنّها تحلّ محلّ عين الشّخصية، والثّانية خارجيّة وتعبر عن الحالات التي تكون فيها الكاميرا صادرة عن الخارج أو مستقلّة، أمّا في الحالة الثّالثة فإنّه يسمّيها "الحالة صفر" (L'ocularisation zéro)، إذ خلالها تبدو الكاميرا وكأنّها قد اندمجت في ما تعطيه للرؤية وذلك إلى درجة الذوبان. ومن ناحيتها، فقد أوّلت (Véronique Tacquin) اهتمامها للدرجة الصّفر من التصوير البصري، معتبرة إيّاها ما يقوم خصوصية أفلام (Dreyer) الأخيرة، وذلك من حيث أنّها تهدف إلى تكريس مقام "الحياد". ولعلنا لا نخطئ القول حين نفترض وجود صلة بين مقام الحياد الذي تنطلق منه درجة الصّفر للتصوير البصري وما يسمّيه "أندري بزّان" "الطّابع المفاقر الملازم لإستطيقا السّينما (Le paradoxe esthétique du cinéma). إذ من شأن هذه الدرجة الصّفر أن تسبق التعارض بين المجرّد والمتعيّن وبالتالي تنجح في التّركّز على صعيد يتخطّى التعارض بين الحدّة والامتداد، ويتخطّى خاصّة التعارض بين الحاليّ والتّقديريّ. على هذا النحو تصبح الصورة حاملة لفكرة محسوسة عن المجرّد، وهو ما يجعلها شبيهة بالصوت الذي هو مجرد تصوير يشّاق إلى شيء آخر، إلى شيء غير قابل للإيجاب. فالصّفر ضمن الدّرجة المذكورة ليس تالياً لفقد أو لنقص ما، بل هو مفعول التحرّر من الإرادة المجلّمة من أجل التوفّر على مقبولية قادرة على استقبال الطّابع الإيمائي للمادّة، تلك التي تبدو فجأة وكأنّها

1 دولوز، الصورة-الحركة، مصدر مذكور، ص 138.

2 نفس المصدر، ص 171.

تنتشر وتتحول إلى إشارات لتعلمنا الماهية الميتافيزيقية للمجرد والمحسوس. ويخيل إليّ أنّه من الصعب تقديم أمثلة موضوعية لهذا الشعر التابع لمختلف الطرق التي يمكن أن تستند بها الحركة أو الصورة إلى هذا الجزء من الفضاء أو ذاك، في هذه اللحظة أو تلك. كما أنّه من الصعب تماما توصيل الإحساس بالصفة الخاصة للصوت، أو درجة الألم الجسماني ونوعه، عن طريق الكلمات، ويتوقف كلّ هذا على الإخراج ولا يمكن تحديده إلا على الشاشة. ومن عينات هذا الإنفعال بالترشح الإستيطقي بين الصورة ونقطتها المحرقة ما لاحظته "بازان" من خلال قوله التالي:

« On peut tenir Les Dames du Bois de Boulogne pour un film éminemment réaliste bien que tout ou presque tout y soit stylisé. Tout : sauf le bruit insignifiant d'un essuie-glace, le murmure d'une cascade ou le chuintement de la terre qui s'échappe d'une potiche brisée. Ce sont ces bruits, d'ailleurs soigneusement choisis pour leur indifférence à l'action, qui en garantissent la vérité. »¹

معنى ذلك أنّ قوام الواقعية في السينما قدرة الصورة على الإلماح (Suggérer) إلى سيرورة الفكر الانبثاقية وذلك بنجاحها في العبور من الشروط إلى الصّرف، أي إلى مرثي لا يمكن إلا أن يُبصر وإلى ملفوظ لا يمكن إلا تكلمه. ومنه اختصاص السينما بإخصاب شيقاق الملفوظ والمبصر (La disjonction du voir et du parler). ذلك أنّ المبصر لا يندرج البتّة ضمن الملفوظ، والعكس صحيح. في حين ما تسمح به الشاشة، كما سبق ذكره، هو تأليف غير تركيبّي بينهما. من ذلك ما يذكره "دولوز" حين يقول:

«Chez les Straub, chez Syberberg, chez Marguerite Duras, les voix tombent d'un côté, comme une "histoire" qui n'a plus de lieu, et le visible, de l'autre côté, comme un lieu vidé qui n'a plus d'histoire. Dans India Song de Marguerite Duras, les voix évoquent ou font lever un ancien bal qui ne sera jamais montré, tandis que l'image visuelle montre un autre bal, muet, sans qu'aucun flash-back puisse faire une jonction visible, aucune voix-off une jonction sonore; et déjà *La femme du Gange* se présentait comme la concomitance de deux films, le film de l'image et « le film des voix », un vide étant le seul « facteur de liaison », à la fois charnière et interstice.»²

وإجمالاً، فإننا نعتقد أنّ قولاً لـ"أرتو" مفاده أنّ "المسرح هو فنّ تقديرّي، لا يحمل في نفسه لا غايته، ولا حقيقته هو قول لا ينطبق على المسرح إلا من حيث هو برنامج لإصلاحه، بينما هو يتطابق مع ماهية السينما وخصوصياتها. ومن رأي "بازان" أنّه خلافاً لكلّ من المسرح والرسم، تستمدّ السينما غرضها ممّا هو خارج عنها، من الواقع من حيث هو خارج نظام الدلالة وخارج نسق التّعدية القولية. ويؤيد رأيه مرّة أولى حين يتحدث عن

1 *Théorie du cinéma, op. cit.*, p. 164. Dans la même ligne d'idée Deleuze relève la présence, dans l'œuvre cinématographique de Schefer, de «ces grains dansants qui ne sont pas faits pour être vus, cette poussière lumineuse qui n'est pas une préfiguration des corps, ces flocons de neige et nappes de suie.». *L'image-temps, op. cit.*, p. 219.

Gilles Deleuze, *Foucault*, Minuit, 1986, pp 71-72.

2 وبعد أن لاحظ دولوز كيف أن فوكو نجح في التراوح بين مطلبين: من ناحية طلب ملفوظ لا يمكن إلا أن يتم تكلمه ومرثي لا يمكن إلا أن يبصر، ومن جهة ثانية نجح في أن يعطفهما على بعضهما على أساس هذه المباشرة بالذات، انتهى دولوز إلى الجزم بأن فوكو شديد القرب من السينما المعاصرة (ص 72).

مسألة نقل أعمال مسرحية نحو الشَّاشة السِّينِمَائِيَّة، حيث ينبّه إلى أنّ ما ينبغي أن يتمّ نقله ليس العنصر الدرامي الملازم للمسرحيات وإنّما كنهها المسرحي، أي عنصرها الحدسيّ. في ذلك يقول:

“L’adaptation cinématographique a mis plus longtemps à révéler son hérésie, elle continuera encore à faire des dupes, mais nous savons désormais où elle mène: à des limbes esthétiques qui n’appartiennent ni au théâtre, ni au film, à ce “théâtre filmé” justement dénoncé comme le péché contre l’esprit du cinéma. La vraie solution, enfin entrevue, consistait à comprendre qu’il ne s’agissait pas de faire passer à l’écran l’élément dramatique –interchangeable d’un art à l’autre- d’une œuvre théâtrale, mais inversement, la théâtralité du drame. Le sujet de l’adaptation n’est pas celui de la pièce, c’est la pièce elle-même dans sa spécificité scénique”¹.

من الواضح إذن أنّ المسرح يتضمّن غرضه ضمن حدود تخصّصه وضمن مجال صلاحياته، في حين لا يصحّ الغرض سينمائيّاً إلاّ بقدر ما يحتفظ بصلاته بالواقع بدلالة الإستطيقا. لذلك، لا تباشر السِّينِمَا المسرح مباشرة سينمائيّة بالفعل إلاّ إذا استطاعت أن تقذف به في الخارج وتدفع به إلى خارج أطر المسرح. وكلّما نجح النّقل المسرحيّ نحو السِّينِمَا هذا الطّرح نحو الخارج كان أجود سينمائيّاً. ومن العيّنات، في هذا الباب والتي يعتبرها “بازان” نموذجيّة فيلم “جان دارك” للمخرج “دراير”. يقول “بازان”:

Le cas de la *Jeanne d’Arc* de Dreyer est plus subtil, car la part de la nature y peut d’abord sembler inexistante. Pour être plus discret, le décor de Jean Hugo n’est guère moins artificiel et théâtral que celui qui est utilisé dans *Caligari*; l’emploi systématique du gros plan et des angles rares est bien fait pour achever de détruire l’espace. Les familiers des ciné-clubs savent qu’on ne manque jamais de raconter, avant la projection du film de Dreyer, la fameuse histoire des cheveux de Falconetti réellement coupés pour les besoins de la cause, et qu’on mentionne aussi l’absence de maquillage des acteurs. Mais ces rappels historiques ne dépassent pas d’ordinaire l’intérêt de l’anecdote. Or, ils me semblent receler le secret esthétique du film; celui-là même qui lui vaut sa pérennité. C’est par eux que l’œuvre de Dreyer cesse de rien avoir de commun avec le théâtre, et même pourrait-on dire, avec l’homme. Plus il recourait exclusivement à l’expression humaine, plus Dreyer devait la reconvertir en nature. Qu’on ne s’y trompe pas, cette prodigieuse fresque de tête est le contraire même du film d’acteurs: c’est un documentaire de visages. » (p 163)

نفس الأمر يتكرّر في إطار علاقة السِّينِمَا بالرّسم، بل لعلّها أكثر جذريّة. فالسِّينِمَا، كما يقول “بازان”، تحطّم الغشاء الرسميّ (Pictural) جذرياً (ص 188). وتعود جذريّة هذا الطّرح نحو الخارج إلى التّناقض التّام بين

André Bazin, *Qu’est-ce que le cinéma ? op. cit.*, pp. 169-170.

بهذا الخصوص يتباين موقف “بازان” مع “بيير مايو”، صاحب النّصّ الوارد أعلاه، والذي يذكر، في الصفحة 146 من الكتاب، ما يلي: “على الإخراج المسرحيّ والإخراج السِّينِمَائِيّ أن يجدا لهما اسمين مختلفين. فالخروج السِّينِمَائِيّ (éclisateur) يقوم بعمل «إخراجي» مضاعف. فهو في المرحلة الأولى يعمل تماماً كما يعمل المخرج المسرحي: إذ يقوم بتسجيل الشخصيات في الذّكُور، ويقودها، ويختار الإضاءة، الخ (انظر ما قلناه سابقاً). لهذا توقّنا طويلاً عند المسرح خلال الصّفحات السّابقة. ولكن على المخرج أن يلجّز عملاً ثانياً لا علاقة له بالمسرح أبداً، وهو عمل سينمائيّ نوعي. هذا العمل الثّاني يقوم على اختيار اللقطات السّميّة والمرثيّة التي بموجبها سيقدّم هذا الإخراج الأوّل إلى المشاهد، أي عملية بناء الشّكل السِّينِمَائِيّ (التّقطيع-التّوليف). وهذا، يشكل نوعاً ما، عمليّة إخراج ثالثة، ويتعلّق باستراتيجية الرّؤية-السّمع، حول الإخراج الأوّل. هذا الإخراج «الثّاني»، في السِّينِمَا، هو العمل السِّينِمَائِيّ النوعي، أمّا الباقي فيتعلّق، كما رأينا، بما ورثته السِّينِمَا عن الفنون الأخرى”.

وظيفة الإطار وبلاغته من ناحية، وبين وظيفة الشاشة وبلاغتها من ناحية أخرى. وهو التناقض الذي يعبر عنه "بازان" كالتالي:

«Le cadre du tableau constitue une zone de désorientation de l'espace. A celui de la nature et de notre expérience active qui borde ses limites extérieures, il oppose l'espace orienté en dedans, l'espace contemplatif est seulement ouvert sur l'intérieur du tableau. Les limites de l'écran ne sont pas, comme le vocabulaire technique le laisserait parfois entendre, le cadre de l'image, mais *un cache* qui ne peut que démasquer une partie de la réalité. Le cadre polarise l'espace vers le dedans, tout ce que l'écran nous montre est au contraire censé se prolonger indéfiniment dans l'univers. Le cadre est centripète, l'écran centrifuge. Il s'ensuit que si, renversant le processus pictural, on insère l'écran dans le cadre, l'espace du tableau perd son orientation et ses limites pour s'imposer à notre imagination comme indéfini. Sans perdre les autres caractères plastiques de l'art, le tableau se trouve affecté des propriétés spatiales du cinéma, il participe d'un univers pictural virtuel qui le déborde de tous côtés.» pp (188-189)

هو ذا "بازان" يلوح بالكلمة المفتاح: التقديري. وباعتبار هذا التقديري المذكور أمكن لسوسيولوجي مثل (Edgar Morin) أن يجزم أن السينما تتأسس على إستيعاباً للأمنقسم وعلى موقف يناهض الفكر المنقسم¹. والمناهضة المذكورة لا صلة لها بأي فكر سالب، بل هي مفعول توكيد لا متناهي يدعن لواقعة أن الوسط الواقعي والعالم الأصلي لا يسمحان بالانفصال عن بعضهما وأنهما لا يتجسدان بشكل واضح. ولذلك كانت الواقعية في السينما، كما يجزم "بازان" بذلك (ص191)، واقعية من الدرجة الثانية، واقعية موالية للتجريد الذي يستند إليه الرسم. فإذا كان الرسم الكلاسيكي، في محاربه للبهيمية، يتمسك بالتأكيد أن الكل ليس معطى ويرفع لواء الممكن في سبيل تكريس انفتاح الكل، فإن السينما، تتخطى الممكن نحو التقديري. وبين الاثنين فرق رئيسي. ففي وقت لا يمثل فيه الممكن إلا فعل الإبانة عن مضمرات الحالي فإن التقديري يتميز بإقامته لعلاقة مبالغة (Hétérogénéité) مع الحالي المذكور. ومنه الطابع للأمنقسم لكل واقعة تنجح، على أي نحو من الأنحاء، في الجمع بين الحالي والتقديري. وغني عن القول إن الأمنقسم المذكور يحفز على اللذة بمقدار ما ينزاح عن المعنى وعن ربييته المتعة. بكلام آخر، اللذة قصد لا قصد له: بلوغ "كون الأمر" (L'être même de la chose) و منه تعارضها الجذري مع ما أسماه ابن سينا "النظرة العامة للوجود"، والتي هي الأخرى تختزل الوجود إلى المفاوضات الخطابية أي تنازع في شيء دون أن تقع منازعة في كون الأمر نفسه، ولكن في كونه نافعا أو غير نافع، وكونه ظلما أو غير ظلم، أو فضيلة أو نقيصة. فاللذة بشطبيها للإنقسام الذي يتطلبه التعدي الرمزي تسحب المرء من دائرة الإدراك لتغلب، بدلا عنه، الإحساس والألمية (Le pâtir). ومنه صلة أفعال اللذة بالتوليفة الآلة (La synthèse passive) والتي قوامها فعل قبضي (Une contraction) يسمح بتعاصر وقائع لا تزامن بينها خارج ذلك الفعل القبضي، وتحديدًا يسمح بتخطي المبالغة القائمة بين الحالي والتقديري. من هذا المنظور، يصبح رهان الإبداع هو النجاح في العبور من صعيد إحساسي بحث إلى مستوى يسمح بنقل هذه التوليفة الآلة نحو سطح من السطوح حتى يمكن إعطاءها للمرئية على النحو الذي لا يشطب خصوصياتها. لذلك، مثلا، حين أراد "بازان" أن يقوم الإضافات الإبداعية للقيف من السينمائيين الذين أعدوا للسينما أعمالا ذات صلة بالرسم، فمن أساسا

1 De fait, le cinéma, comme chacun de mes livres, se construit sur un refus de la pensée disjonctive, et constitue un combat contre la pensée réductrice. » Edgar Morin, *Le cinéma ou L'homme imaginaire*, Minuit, 1956, p XII..

قدرتهم على "تذويب" العمل الفني ضمن الإدراك الطبيعي (Solubiliser , pour ainsi dire, l'œuvre picturale) dans la perception naturelle). ومن الهام ملاحظة "بازان" أن التذويب المذكور هو نتاج ما يسميه "تراشع استطقي" (Symbiose esthétique) يشهد للقادرين عليه بمدى ارتفاع قدراتهم الحدسية ويمدى سلامة ملكاتهم الإستطقيّة وذلك برغم كلّ الترويض الثقافيّ الهادف لتغليب الملكات النظرية عليها. وهو، ربّما، علّة إيجاز "بازان" لعلاقة السينما بالرّسم كالتالي: "Le cinéma ne vient pas "servir" ou trahir la peinture mais lui ajouter une manière d'être" (p 191) وهو كلام يصحّ على ما سمّي بالسينما الحديثة أكثر من انطباقه على السينما الكلاسيكية. وهنا تدقّق مرّة أخرى مسألة علاقة اللقطة الطويلة بالخارج بوصفه نقطة محرقة.

فقد مرّ بنا كيف أنّ هذا الخارج يتحدّد بوصفه واقعا تقديرياً يعطف الهو هو على المابين فيحيل على خبرة اللانقسام. وما ينبغي إضافته الآن هو أنّ التقاطع مع هذا الخارج هو مسألة اختيار، بدونه لا يمكن إيجاب ما لا يقبل الإيجاب (Le choix comme détermination de l'indéterminable). وهي الخبرة التي تكشف مدى إنتدار الفكر مع الاختيار، حتّى كأنهما الوجه والقفا لعملة واحدة. ولأنّ سينما "دراير" و"بريسون" و"رومر" بلورت هذا التقاطع بين الإختيار والفكر، اعتبرها "دولوز" سينما "أنماط الوجود"¹. كلّ ذلك يحيل على القول بأنّ مؤدّى كلام "بازان" عن السينما التي تضيف للرّسم أسلوباً في الكينونة هو مدى حميميّة علاقة السينما بالإختيار، ومنه مدى حميميّة علاقتها بالفكر. وهو أيضاً ما يشهد على إلزامها بالجليل في مقابل الجميل. فكيف تتشابك هذه العناصر ضمن الفعل السينمائيّ؟

الجواب عن هذا السؤال يتحلّق حول واقعة الصدمة أو الاهتزاز. فهما تباينت آراء السينمائيين، من أمثال "أرتو" و"إيزنشتاين" وغيرهما، فإنّهم يتفقون على الإنطلاق من حقيقة أنّ السينما هي في آخر التحليل مسألة إرتجاجات عصبية-فيزيولوجية ينشأ بمناسباتها الفكر. وبحكم طبيعة نشأة الفكر هذه فإنه لا يعمل إلا على مستوى النشأة ولا شاغل له إلا معاودة النشأة المذكورة. ولذلك كان من الضروريّ أن تنشغل الصّورة بنمط عمل الفكر، وفي المقابل يحيل اشتغال الفكر على الصّورة. إذ يجرى الأمر مع الصدمة وكأنّه الطبع المطابق (Surimpression) مدفوعاً إلى اللاتناهي. أي أنّ الصدمة تؤلّد الفكر ضمن الفكر نفسه وتشطب كلّ أصناف الصّوت الخفيض (Soliloque). وعلى هذا النحو تصبح الصّورة في مقام المؤثر الإدراكيّ، وهو المنظر الآتي قبل الإنسان وفي غيابه. والمرء عندما ينقدر مع اختياره يذعن لصدمة انقلاب العين والتي تُحوّله إلى فكر، أي تحوّله إلى كاشف يختفي في ما يكشفه. على هذا النحو فقط تصبح الإنفعالات صيورات الإنسان وتصبح الصّورة فعلَ معاودة منتظمة لحالات ذوبان الشخصية.

هذا الرّبط بين الفكر ولحظة نشأته هو الذي حمل "هايدغر"، في كتابه "ما هو فعل فكر؟" على ملاحظة أنّ ما يحمل خاصّة على التفكير هو أنّنا ننتهي دائماً إلى التسليم بأنّنا لم نفكر بعد. ومهما تقدّم الزّمن وأصبح الوضع العامّ يحمل بقدر أكبر على التفكير، فإنّ التفكير ينتهي دائماً بمواجهة الموقف الذي يجعله يدرك أنّه لم يفكر بعد. هذه الحقيقة التي عاينها "هايدغر" على مستواها العامّ جعل منها "أرتو" خامّة علاقته الشخصية

بالسینما. ولأنه ليس أفضل من "دولوز" في الحديث عن "أرتو" فإنني أسوق كلامه عن جذرية العلاقة التي يقيمها "أرتو" بين السینما والفكر. يقول دولوز:

« On dirait qu'Artaud retourne l'argument d'Eisenstein : s'il est vrai que la pensée dépend d'un choc qui la fait naître (le nerf, la moelle), elle ne peut penser qu'une seule chose, *le fait que nous ne pensons pas encore*, l'impuissance à penser le tout comme à se penser soi-même, pensée toujours pétrifiée, disloquée, effondrée. Un être de la pensée toujours à venir, c'est ce que Heidegger découvrira sous une forme universelle, mais aussi ce qu'Artaud vit comme le problème le plus singulier, son propre problème. De Heidegger à Artaud, Maurice Blanchot sait rendre à Artaud la question fondamentale de ce qui fait penser, de ce qui force à penser : ce qui force à penser, c'est « l'impouvoir de la pensée », la figure de néant, l'inexistence d'un tout qui pourrait être pensée. Ce que Blanchot diagnostique dans la littérature se retrouve éminemment dans le cinéma: d'une part la présence d'un impensable dans la pensée, et qui serait à la fois comme sa source et son barrage; d'autre part la présence à l'infini d'un autre penseur dans le penseur, qui brise tout monologue d'un moi pensant. » pp (218-219)

هكذا، فإذا كان المسرح والرسم يعملان على تمكين كبتنا من الحياة، فإن السینما تردّ للإنسان المقابل الطبيعيّ الفكريّ للعقائد التي لم يعد يؤمن بها وأن تعيد لسورة الحياة سذاجتها. هنا أيضا تعطي السینما للفكرة شروط إمكانها وذلك باعتمادها لما يسميه "بازان" "قانون الخلط" (La loi de l'amalgame) (ص 266). وهو ما يقوم دليلا على صحة القانون الإستطقيّ القاضي بأنّ زيادة زخم الواقع (Le gain de réalité) ليس مسألة كمية وإنما هو مرتين بسعة المقبولة وببلاغة حدسية حادة تنجح في القبض على أن يكفّ ضمنه الحاضر عن أن يكون آخر، دون أن تتعطلّ المباشرة بينهما مع ذلك، بل على أساسها يتراسل اختلافيا (En contre point) الحاليّ مع التقديريّ.

إستطيقا المنقسم

محاورة إيون

سقراط: إذن يا صديقي العزيز، هل يمكنني أن أكون مخطئاً لو قلت إن إيون حاذق بشكل متساوٍ في أعمال هوميروس وأعمال الشعراء الآخرين، ما دام يعترف هو ذاته أن الشخص ذاته سيكون حكماً جيداً عن كل الذين يتكلمون عن الأشياء عينها، وأن كل الشعراء يتكلمون عن الأشياء عينها تقريباً؟

إيون: لماذا إذن، يا سقراط، أفقد أنا الانتباه ولا أملك أية أفكار ذات أهمية أقل، وبشكل مطلق، عندما يتكلم أي شخص عن أي شاعر آخر، لكن حينما يذكرون هوميروس، فأنتني أستيقظ حالاً وكلي انتباه ولدي الكثير لأقوله؟

سقراط: السبب، يا صديقي، ليس صعباً تخمينه ميسوراً لأي كان أن يراك تتكلم عن هوميروس بدون أي فن أو معرفة. إذا كنت قادراً على الحديث عنه بقواعد فنية، فستكون قادراً على الكلام عن الشعراء الآخرين لأن الشعر كله من طينة واحدة.

إيون: نعم.

سقراط: وعندما ينال أي شخص آخر أي فن ككل، يمكن أن يقال الشيء عينه عنه. هل تحب أن أشرح ما أعنيه، يا إيون؟

إيون: نعم، حقاً، يا سقراط؛ إنني أرغب كثيراً جداً أن تفعل. فأنا أحب أن أسمعكم أيها الرجال الحكماء تتكلمون. سقراط: أوه، أما أننا حكماء، يا إيون، وأنتك تستطيع أن تدعونا هكذا بحق، لكنكم أنتم هم الحكماء، أيها الرواة المحترفون والممثلون، وكذلك الشعراء الذين تغنى أبيات شعرهم، في حين أنني إنسان عادي، أتكلم الحقيقة فقط. تأمل ملياً كم هو عادي ومبتذل ما أقوله بالتحديد - شيء يمكن أن يقوله أي إنسان - وهو أنه عندما يكتسب إنسان معرفة فن بمجمله، فإن التحقيق في الخير والشر يكون واحداً والشيء عينه. دعنا نتأمل ملياً هذه المسألة؛ أليس فن الرسم باليد كاملاً؟

إيون: نعم.

سقراط: هناك العديد من رسامي اليد الجيدين والسيئين قديماً وحديثاً؟

إيون: نعم.

إيون: أو لم تعرف قط أي شخص كان بارعاً في الدلالة على امتيازات وشواذب بوليغنوتوس بن أكلوفون، لكنه كان غير قادر على نقد الرسامين اليدويين الآخرين، وعندما أنتج أي عمل لرسام يدوي آخر، ذهب هو إلى النوم وكان مرتبكاً، فاقداً كل أفكاره. لكنه عندما كان عليه أن يعطي رأيه عن بوليغنوتوس، أو عن أي رسام يدوي آخر، وعنه فقط، أمكنه أن يستيقظ وكان بمنتهى الانتباه ولديه الكثير ليقوله؟

إيون: لا، حقاً، إنني لم أعرف هكذا شخصاً أبداً.

سقراط: أو خذ فن النحت - هل عرفت عن أي شخص قط كان حاذقاً في تفسير ميزات دايدالوس بن ميتيون، أو ميزات آيبوبوس بن تاتاييوس، أو ميزات ثيودوروس الساميان، أو أي نحات آخر؟ لكن عندما قدّم عمل النحاتين بشكل عام، كان مرتبكاً وذهب إلى النوم ولم يكن عنده أي شيء ليقوله؟

إيون: لا حقاً؛ يا سقراط، لا أعرف أكثر مما أعرف عن الآخرين.

سقراط: وإذا لم أكن مخطئاً، أنت لم تقابل أي شخص بين لاعبي الناي أو القيثارة أو المغنين على القيثارة أو محترفي رواية القصائد الملحمية الذين كانوا قادرين على الحديث عن أوليمبوس أو عن ثاميراس أو عن أورفيوس، أو عن فيميوس راوي قصائد إيثاكا الملحمية، لكنه كان متحيراً عندما أتى ليتكلم عن إيون من إينيسوس، ولم يكن لديه أية فكرة عن ميزات أو شواذبه؟

إيون: -لا أقدر على إنكار ما تقول، يا سقراط، مع ذلك فإنني لمدرّك في قرارة نفسي، ويتفق معي العالم، في أنني أتكلّم أفضل ولديّ ما أقوله عن هوميروس أكثر من أيّ شخص آخر؛ غير أنني لا أتكلّم بشكل جيّد عن الآخرين. بعد كلّ هذا، يجب وجود سبب ما لذلك، فما هو؟

سقراط: إنني أرى السبب، يا إيون؛ وسأقدم لأشرح لك ما أتصوره أنه هو. إن موهبتك للتكلم بامتياز عن هوميروس ليست فناً، لكنّها، كما كنتُ قائلاً لتوّي، إلهام؛ توجد إلهيات تحرّك مثل تلك المحتواة في الحجر والتي يدعواها بوريبايدس مغناطيساً، والذي يُعرف بحجر هيراقليطس بشكل عام. إن هذا الحجر لا يجذب الحلقات الحديدية فقط، بل يُضفي عليها قوّة مماثلة لجذب الحلقات الأخرى أيضاً. ويمكنك أن ترى بعض المرات عدداً من القطع والحلقات الحديدية متدلّية بعضها من بعض لتتشكّل سلسلة طويلة تماماً؛ وتستمدّ كلّها قوّة تدليّهما من الحجر الأصلي. وبشكل مماثل فإن إحدى آلهات الشّعْر ألهمت الرجال قبل كلّ شيء؛ وتتدلّى من هؤلاء الأشخاص الملهمين سلسلة من الأشخاص الآخرين الذين يتلقون الوحي. إن كلّ الشعراء الصالحين، الشعراء الملحميّون كما الشعراء الغنائيّون، لا يؤلّفون قصائدهم الجميلة بالفنّ، إلّا لأنهم ملهمون وممسوسون. ومثل المستمعين الكوريانثيين حينما يرقصون وهم خلّو من عقولهم الصّحيح، هكذا شعراء الغناء لا يكونون بعقلهم الصّحيح عندما يؤلّفون أغانيهم الجميلة. لكنهم عندما يقعون تحت سلطة الموسيقى والأوزان الشعريّة فإنهم ملهمون وممسوسون، كالعداري رقيقات باخوس اللواتي يسحبن الحليب والعسل من الأنهار عندما يكنّ بعقلهنّ السّليم. وتغفل روح الشاعر الغنائيّ الشّيء عينه، كما يقولون هم أنفسهم. فالعداري يُخبرن بأنهنّ يجلبن الأغاني من الثّوافير العسليّة، يخترنّها من جنائن ووهاد آلهات الشّعْر. هنّ، مثل النّحل، يتنقّلن من زهرة إلى زهرة. وإن هذا لحقيقيّ. الشاعر شيء لطيف ومجنّح وقديس، ولا يوجد إبداع فيه حتّى يُلهم ويُجرّد من أحاسيسه، ولا يبقى فيه عقل بعد الآن: لا إنسان يمتلك موهبة الشّعْر التي مبعثها الوحي، في حين يستبقي تلك الملكة العقليّة. عديدة هي الكلمات النّبيلة التي يتكلّم الشاعر بها فيما يختصّ بأعمال الرجال؛ لكنهم مثلك عندما تتحدّث عن هوميروس، لا يتكلّمون عنهم بقواعد قانون. إنهم ملهمون بكلّ بساطة ليتكلّموا ذلك الذي تحملهم على التّكلّم به إلهة الشّعْر، وذلك فقط. وعندما يُلهمون، ينظم واحد منهم قصائد مليئة بالحماسة والعواطف الحيّاشة، وينظم آخر تراويل ثناء، وغيره أغاني كورس، ورابع مقاطع ملحمة أو عميقة، لكن أيّاً منهم لا يكون ملهماً في الأنواع الأخرى بأيّ حساب. إن الشاعر لا يُعني بفنّ، بل بقوّة إلهيّة. وإذا ما تعلّم هو بقواعد قانون، فإنّه سيعرف كيف يتكلّم ليس بلحن واحد فقط، بل بها كلّها؛ ولذلك يسلب الله العقل من الشعراء، ويستخدمهم كمثاليه، كما يستخدم أيضاً وسطاء الوحي والأنبياء الأتقياء، ليكون بمقدورنا نحن الذين نسمعهم أن نعرف أنّهم لا يتكلّمون عن أنفسهم، هؤلاء النّاطقون بتلك الكلمات البالغة النّفاسة في حين يُحرمون من العقل، بل إنّ الله ذاته هو المتكلّم، وإنّه يخاطبنا من خلالهم. ويعطي تينيخوس الخالسيدي مثلاً صارخاً على ما أقول: هو لم يكتب قصيدة كي يهتم أيّ شخص ليتذكّرها سوى أنشودة الشكر أو التّسبيح أو النّصر الشهيرة التي هي على كلّ شفةٍ ولسان. إنّ أجمل القصائد التي كتبت في الشّعْر الغنائيّ قاطبة، هي من إبداع آلهة الشّعْر بكلّ بساطة، كما يقول هو ذاته ذلك. وبهذه الطّريقة يبدو الله أنّه يشرح لنا أنّه لا يسمح لنا أن نشكّ في أنّ هذه القصائد الجميلة ليست إنشائيّة، باكياً أو مصاباً بالهلع في حضور أكثر من عشرين ألف وجه صديق، في حين لا يوجد أيّ شخص ليسلبه ما يقول أو ليخطئه. أيكون هو بعقله السّليم، يا إيون؟

إيون: لا حقاً، يا سقراط، ينبغي أن أقول ذلك، متكلماً بدقّة، إنّه لا يكون بعقله الصّحيح.

سقراط: وهل أنت عالم بأنك تنتج تأثيرات معادلة على أكثرية المتفرجين؟

إيون: حسناً أيضاً؛ فأننا أنظر إليهم من على المسرح، وأرى العواطف المتنوعة للشَّعْقة، التجسُّب، الصَّرامة، مطبوعة على محياهم عندما أتكلّم. وأكون مُلزماً لأوليهم أفضل اهتمامي؛ لأنني إذا جعلتهم يصرخون فأننا نفسي سأضحك، وإذا جعلتهم يضحكون فأننا نفسي سأصرخ، عندما يحين وقت الدَّفْع.

سقراط: هل تعرف أن المتفرِّج هو آخر الحلقات التي تتلقّى قوّة المغناطيس الأساسي من بعضها بعضاً، كما أقول؟ أما راوي القصائد اللحميّ مثلك، وكذلك الممثل، فهما الحلقتان الوسط، وأن الشَّاعر أوّلها. الله يحكم أرواح الرِّجال من خلال كلّ هذه في أيّة جهة يريد، جاعلاً بوسع كلّ حلقة أن تنقل القوّة إلى الحلقة التالية. هناك سلسلة ضخمة من الرّاقيصين والأسياد وما دون الأسياد للكوراس، المتدليّين كتدليهم من الحجر، بجانب الحلقات التي تتدلى من إلهة الشَّعر. ولكلّ شاعر إلهة شعر يتدلى منها، وهي التي يقال إنّه يكون ممسوساً بها، والذي يكون الشّيء عينه على وجه التَّقريب؛ لأنّه يُمسك بها. ويتدلى الآخرون من هذه الحلقات الأولى، الذين هم شعراء، بعضهم يستمدّ الإلهام من أورفيوس، الآخرون من ميوسايوس؛ لكنّ العدد الكبير منهم يُمسك ويُمسّ بهوميروس، وأنت واحد منهم، يا إيون، المسوس بهوميروس. وعندما يردّد أيّ شخص كلمات الشعراء الأخرى تُصاب بالنعاس ولا تعرف ما تقول؛ لكن عندما يتلو أيّ شخص مقطعاً من شعر هوميروس تستيقظ بلحظة، وتقفز روحك بداخلك، ولديك الكثير الذي ستقوله، لأنك لا تقول ما تقوله عن هوميروس بقى أو معرفة بل بمس والهام إلهي؛ تماماً مثل المستمعين الكوريبانتيين الذين يمتلكون أيضاً تصوّراً للمقاطع الشعريّة التي تناسب الله فقط والتي يُمسون هم بها. ولديهم الكثير من الكلمات والرّقص لذلك، غير أنّهم لا يبدون اهتماماً بغيرها. وأنت، يا إيون، عندما يذكّر اسم هوميروس فلديك الكثير لتقوله، لكنك لا تمتلك شيئاً لتقوله عن الآخرين. تسأل أنت، "لِمَ هذا؟" والجواب هو أن براعتك في ثناء هوميروس لا تأتي من الفن بل من إلهام إلهي.

إيون: ذلك جيّد، يا سقراط؛ ومع ذلك فإنني أشك بأنك ستمتلك بلاغة كافية لتقنعني بأنني أنثني على هوميروس فقط عندما أكون مجنوناً وممسوساً. وإذا استطعت سماعي متكلماً عنه فأننا متأكد بأنك لن تفكر أن هذه هي الحالة أبداً.

سقراط: إنني بأمر الرّغبة لأسمعك، لكن ليس قبل أن تجيبني على السّؤال الذي سأسأله. في أيّ قسم تتكلّم جيّداً عن هوميروس؟ — إنك لا تتكلّم في كلّ قسم بالتأكيد؟

إيون: لا يوجد قسم، يا سقراط، لا أتكلّم عنه جيّداً. أؤكد ذلك.

إيون: بالتأكيد ليس عن الأشياء التي لا تمتلك معرفة عنها في عمل هوميروس؟

إيون: وماذا يوجد في عمل هوميروس ليس لديّ معرفة عنه؟

سقراط: ماذا؟ ألا يتكلّم هوميروس في مقاطع عديدة عن الفنون؟ كمثال، عن قيادة العربات؛ إذا استطعت فقط تذكر بيوت الشَّعر فسأردّها لك.

إيون: إنني أتذكرها، وسأردّها.

سقراط: أخبرني إذاً، ماذا يقول نيسطور إلى أنتيلوخوس، ابنه. أين يأمره ليكون يقظاً بخصوص الاستدارة في سباق الخيل تكريماً لباتروكلوس.

إيون: يقول: "ياثخن بلطف، في العربة المصقولة على يسارهم، وحتّ الأحصنة على الجهة اليمنى بالسّوط والصّوت؛ وأرخ العنان. وعندما تصل إلى الهدف، دع الحصان على الجهة اليسرى يقترب، كي يمكن هكذا لمحور العجلة الجيّد الصّنع أن يظهر ليُمسّ الطرف مساً عابراً رقيقاً؛ لكن احذر أن يلامس الحجر."

سقراط: كفاية. وبعد، يا إيون، أيهما أفضل حكماً عن تناسب هذه البيوت الشعريّة: سائق العربة أم الطيّب؟

إيون: سائق العربية، بوضوح.

سقراط: وهل السبب أن هذا هو فنّه، أو هناك سبب آخر؟

إيون: لا، هذا هو السبب.

سقراط: ويكون كلّ فنّ معيّنًا بالله ليكون له معرفة بعمل محدّد؛ لأنّ ما نعرفه بفنّ قائد السفينة لن ننجح في معرفته بفنّ الطبّ أيضًا.

إيون: لا، بالتأكيد.

سقراط: ولن نعرف بفنّ التجارة ما نعرفه بفنّ الطبّ.

إيون: لا، بدون ريب.

سقراط: وهذا صحيح عن كلّ الفنون – ما نعرفه بفنّ واحد لا نعرفه بالفنّ الآخر. لكن دعني أسألك سؤالًا سابقًا: هناك فنون مختلفة أليس كذلك؟

إيون: نعم.

سقراط: وستحاور، كما سأفعل، أنّه إذا كان هناك نوعان من المعرفة يعالجان شيئين مختلفين، فهذان سيُدعيان فنّين متباينين؟

إيون: نعم.

سقراط: نعم. بالتأكيد؛ لكن إذا كان هدف المعرفة الشيء عينه، فلن يكون هناك معنى في القول بأنّ الفنون كانت مختلفة ما دام كلّ منهما قد أعطى المعرفة عينها. كمثال، أعرف أنا أنّ هناك أصابع خمس، وتعرف أنت الشيء عينه، وإذا سألت إذا ما كنت أنت وأنا لنصبح ملّمين بهذه الحقيقة بمساعدة علم الحساب عينه، فإنّك ستعترف بأنّنا فعلنا؟

إيون: نعم.

سقراط: أخبرني، إذن، ما كنت عازمًا لأسألك، إذا ما كان هذا يُعتبر برأيك بغير استثناء. إذا كان فنّان هما الشيء عينه، ألا يجب أن يكون لديهما الأهداف عينها بالضرورة؟ وإذا اختلف أحدهما عن الآخر، أليس لأنّ الهدف يختلف؟

إيون: إنّ ذلك هو رأيي، يا سقراط.

سقراط: إذن الذي لا يملك معرفة عن فنّ خاصّ لن يحوز حكمًا صحيحًا عن المدارك الحسّية وعن ممارسة ذلك الفنّ؟ إيون: حقيقيّ جدًّا.

إيون: إذن أيكما سيكون حكمًا أفضل عن مقاطع الشعر التي تلوتها من عمل هوميروس، أنت أو سائق العربية؟

إيون: سائق العربية.

سقراط: لماذا، نعم، لأنّك محترفٌ للقوائد الملحميّة ولست سائق عربيّة؟

إيون: نعم.

سقراط: وفنّ الرّأوي المحترف مختلف عن فنّ سائق العربية؟

إيون: نعم.

سقراط: وإذا كانت معرفة مختلفة، فهي حينئذ معرفة عن مسائل مختلفة؟

إيون: حقًا.

سقراط: تعرف أنت المقطع الذي تُوصف فيه هيكاميد، خليلة نيسطور، كواهة شراب الحليب السّاخن إلى التجريح ماتشاون، عندما يقول: "صُنِعَ بالتَّبْيِذ البرميني؛ وهي بشرت جبن حليب الماعز، بمبشرة برونزيّة، ووضعت

بجانبه بصلة تعطي شهية للشرب. "وبعد، أيُّ فن أفضل قدرة للحكم على ملائمة مقاطع الشعر هذه، فن الراوي أم فن الطب؟
إيون: فن الطب.

سقراط: وعندما يقول هوميروس: "وهي هبطت إلى الأعماق مثل الرصاص المربوطة بطرف خيط الفادن التي وضعت في قرن ثور يطوف الحقول، تندفع إلى الأمام حاملة الموت في ما بين الأسماك النهمة." فأيهما أفضل قدرة للحكم على ما تعنيه هذه المقاطع الشعرية، أو إذا ما كانت دقيقة أو لا، فن الراوي المحترف أم فن الصياد؟
إيون: بوضوح، يا سقراط، فن الصياد.

سقراط: تعال الآن. افترض أنك قلت لي: "بما أنك، يا سقراط، قادر على أن تعزو مقاطع شعرية مختلفة في عمل هوميروس لفنونها المختلفة المتماثلة، فأنتني أرغب إليك أن تخبرني ما هي المقاطع التي يجب الحكم على امتيازها بالنبي وفن النبوة؟" وسترى كيف سأجيبك بسرعة وبحق. لأن هناك مقاطع عديدة كهذه، خاصة في الأوديسة؛ كمثال، المقطع الذي يقول فيه ثيوكليمانس نبي ميلامبس للمدعين:

"يا رجال بانسون! إن رؤوسكم ووجوهكم وأطرافكم السفلي مكفنة في الظلام؛ وصوت النواح ينفجر، ووجناتكم مبللة بالدموع. وأما الردة فممتلئة، ومحكمة القانون مكتظة بالأشباح هابطة إلى عتبة إيريبوس، والشمس قنيت من السماء، وسديم مشؤوم يُنشر في كل اتجاه."

وهناك مقاطع كهذه في الإلياذة أيضا. كمثال في وصف المعركة قرب السور الواقعي، حيث يقول:

"بما أنهم كانوا متشوقين ليجتازوا الحفرة، هناك أتى بشير إليهم: نسرٌ يحلق في الجو، ملتفاً بالأناس على شماله، حاملا في برائنه تيننا أحمر كالدّم ضحما ما زال حيا ويلهت بشدة ولم يتخل عن التّصال مع ذلك، لأنه مال إلى الوراء وسدد ضربة إلى الطائر الذي حمله على الصدر بالعنق، وتركه في الألم يسقط منه على الأرض وسط الكثرة والنسر، صارخا، حملته أجنحة الرّيح بعيدا."

هذا هو نوع الأشياء التي يجب أن أقولها من أن النبي يجب أن يتأملها مليا ويقررها.

إيون: وأنت محق تماما، يا سقراط، في قول كهذا.

سقراط: نعم، يا إيون، وأنت محق أيضا. وكما اخترت أنا من الإلياذة والأوديسة لمقاطع شعرك التي تصف عمل النبي والطبيب والصياد، فهل ستختار يا إيون، وأنت تعرف هوميروس أفضل مني، هل ستختار مقاطع شعر تتصل براوي القصائد الملحمية المحترف هذا، والذي على راوي القصائد ذاته أن يختبرها ويحكم عليها أفضل من الآخرين؟

إيون: ينبغي أن أقول كل المقاطع الشعرية، يا سقراط.

سقراط: ليس كلها، يا إيون، بالتأكيد. هل نسيت ما قلت سابقا؟ إن راوي القصائد الملحمية المحترف عليه أن يمتلك ذاكرة أفضل.

إيون: لماذا، ما الذي نسيت؟

سقراط: ألا تتذكر أنك أعلنت أن فن الراوي المحترف غير فن سائق العربة؟

إيون: نعم، إنني أتذكر.

سقراط: واعترفت بأنهما ما داما متباينين فهما سيعرفان أهدافا مختلفة.

إيون: نعم.

سقراط: إذن بناءً على إظهارك الخاص لراوي القصائد الملحمية المحترف، وتبيينك لغته، فهو لن يعرف كل شيء؟

إيون: عليّ أن أستثني أشياء كهذه التي تذكرها، يا سقراط.

- سقراط: تعني أنك ستستثني كثيراً من مواضيع الفنون الأخرى. وما دام لا يعرفها كلها، فأياً منها يعرف؟
- إيون: سيعرف ما ينبغي على الرجل والمرأة أن يقوله، وما يجب على الرجل الحر والعبد أن يتكلماه، وما يلزم على الحاكم والمرؤوس أن يتفوهوا به.
- سقراط: هل تعني أن راوي القصائد الملحمية المحترف سيعرف ما يلزم أن يقوله حاكمٌ قارب يتقاذفه موج البحر أفضل من مرشد السفينة؟
- إيون: لا؛ فمدير الدفة سيعرف أفضل.
- سقراط: وهل سيعرف راوي القصائد الملحمية المحترف ما ينبغي أن يتفوه به حاكم الرجل المريض أفضل من الطبيب؟
- إيون: لا، مرة ثانية.
- سقراط: افترض أن العبد راعي أبقار؛ فهل يعرف راوي القصائد الملحمية ما يلزم أن يقوله راعي الأبقار كي يهدئ الأبقار الثائرة أفضل من الراعي؟
- إيون: لا، إنه لن يعرف.
- سقراط: لكنه سيعرف ما ينبغي أن تقوله المرأة التي تغزل الصوف عن عمل الصوف؟
- إيون: لا.
- سقراط: على كل حل سيعرف ما يجب أن يقوله القائد العسكري ناصحاً جنوده؟
- إيون: نعم، ذلك هو نوع الشيء الذي سيعرف راوي القصائد الملحمية المحترف بكل تأكيد.
- سقراط: ماذا! أليكون فن الراوي المحترف للقصائد الملحمية فن القائد العسكري؟
- إيون: إنني متأكد بأن علي أن أعرف ما يلزم أن يقوله القائد العسكري.
- سقراط: لماذا، نعم، يا إيون، إذ من المحتمل أن تمتلك معرفة القائد العسكري كما معرفة الراوي المحترف؛ ويمكنك أن تحوز أيضاً معرفة فن الفروسية كمعرفة العزف على القيثارة تماماً، وستعرف حينئذ متى تُسأس الأحصنة بجودة أو بفساد. لكن افترض أنني أسألك بمساعدة أي فن، يا إيون، تعرف أن الأحصنة مدارة بجودة، براعتك كرجل فروسية أو بأدائك العزف على القيثارة؟ بماذا ستجيب؟
- إيون: علي أن أجيب، ببراعتي كرجل فروسية.
- سقراط: وإذا حكمت على العازفين على القيثارة، ستعترف بأنك حكمت عليهم كعازف على القيثارة وليس كرجل فروسية؟
- إيون: نعم.
- سقراط: وفي حكمك على فن القائد العسكري، هل حكمت عليه كقائد عسكري، أو كراوٍ جيد ومحترف للقصائد الملحمية؟
- إيون: يظهر لي أنه لا فرق بينهما.
- سقراط: ماذا تعني؟ هل تعني أن فن الراوي المحترف للقصائد الملحمية وفن القائد العسكري هما الشيء عينه؟
- إيون: نعم، والشيء عينه.
- سقراط: إذن، فإن من يكون راوياً محترفاً للقصائد الملحمية بارعاً سيكون قائداً عسكرياً حاذقاً أيضاً؟
- إيون: لا؛ إنني لا أوافق على ذلك.
- سقراط: لكنك توافق على أن من يكون راوياً محترفاً للقصائد الملحمية جيداً يكون قائداً عسكرياً جيداً أيضاً؟
- إيون: بالتأكيد.

سقراط: وأنت أفضل راو محترف هيليني للقصائد الملحمية.

إيون: أفضل بعيد، يا سقراط

سقراط: وهل أنت أفضل قائد عسكري؟

إيون: لتكن متأكدًا، يا سقراط؛ وهوميروس كان سيدي.

سقراط: لكن عندئذ، يا إيون، لماذا تتجول باسم الخير، وأنت تعتبر أفضل الجنرالات وأفضل الرواة المحترفين للقصائد الملحمية في هيلاس كلها، لماذا تتجول راويًا قصائد ملحمية في حين أنه يمكنك أن تكون قائدًا عسكريًا؟ هل تعتقد أن الهيلينيين هم في حاجة ماسة لراو محترف للقصائد الملحمية بتاجه الذهبي، ولا يحتاجون لقائد عسكري على الإطلاق؟

إيون: لماذا، يا سقراط، السبب هو أن رجال بلادي، الأفسنيانز، هم خدم وجنود أثينا، ولا يلزمهم قائد عسكري، وأنكم واسبارطة على الأرجح لستم بحاجة لتعييني قائدًا عسكريًا، لأنكم تعتقدون بأن لديكم ما يكفيكم من القادة العسكريين.

سقراط: يا طيبُ إيون، ألم تسمع أبداً عن أبولودوروس من سوزيكوس؟

إيون: من يمكنه أن يكون؟

سقراط: هو الذي، مع كونه غريباً، قد اختاره الأثينيون قائدهم العسكري غالباً. وهناك فانوسشينس من أندروس، وهيراكلايدس من كلارومينيا اللذين عيّنوهما لقيادة الجيوش أيضاً وكذلك لمناصب أخرى، مع أنهما غريبان. فلقد اختيرا بعد أن أظهرتا جدارتهما، ولن يختاروا إيون الأفسنيانز ليكون قائدا عسكرياً لهم، ويكرّموه، إذا حسبه مؤهلاً لذلك؟ أليس الأفيسينيون أثينيين في الأصل، وأفنيسوس أليست مدينة عادية؟ لكن، حقاً، يا إيون، إذا كنت محقاً في القول بأنك تقدر أن تثني على هوميروس بالفن والمعرفة، فأنت لا تتعامل معي بعدل، وبعد كل تخصصك بمعرفة أشياء عديدة ومجيدة عن هوميروس، ووعودك بأنك ستعرضها، فأنت تخدعني فقط، وما زلت بعيداً جداً عن عرض الفن الذي أنت فيه سيد، ولن تشرح لي طبيعته، رغم توسلاتي المتكررة. إنك مثل بروتوريوس تفترض بالحرف أشكالا متعددة، ملتويا ومنقلباً إلى أعلى وإلى أسفل، حتى تغفل مني أخيراً متخفياً بثياب قائد عسكري، كي تتمكن من الهرب ولا تعرض معرفتك الهومييرية المكتسبة. وإذا كان لديك فن، عندئذ، كما قلت، في تحريف وعدك بأنك ستعرض عمل هوميروس، فأنت لا تتعامل معي بعدل. لكن إذا كان لديك فن، كما أعتقد، غير أنك تتكلم كل هذه الكلمات الجميلة عن هوميروس غير عالم تحت تأثيره الملهم، فأنتي أبرئك حينئذ من تهمة التصليل، وسأقول بأنك ملهم فقط. أي فكرة تفضل أن تكونها عنك: مضلل أم ملهم؟

إيون: هناك فرق كبير، يا سقراط، بين الخيارين الاثنين؛ والإلهام هو الأنبل بعد كبير.

سقراط: إذن، يا إيون، إنني سأفترض الخيار الأنبل؛ وأنسب لك الإلهام في ثنائك على هوميروس، وليس الفن.

أفلاطون: محاورة إيون، ضمن المحاورات الكاملة،

نقلها إلى العربية شوقي داود تمزار، الأهلية للنشر والتوزيع، المجلد III، ص 17-30.



« Tu veux regarder ? Eh bien, vois donc ça ! Il donne quelque chose en pâture à l'œil, mais il invite celui auquel le tableau est présenté à déposer là son regard, comme on dépose les armes. C'est là l'effet pacifiant, apollinien, de la peinture. Quelque chose est donné non point tant au regard qu'à l'œil, quelque chose qui comporte abandon, dépôt, du regard ».

LACAN, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, seuil, p93

حاشية

لم يبدأ سقراط حديثه مع محاوريه، ضمن محاوره "فيلوبونوس"، إلا بعد أن توجه لمحاوره قائلا: "قلت سابقا إن من يبتدئ بأية وحدة مفردة، يجب عليه أن لا يتقدم من ذلك إلى اللامتناهي، بل إلى الرقم المحدد. وأقول الآن عكس ذلك تماما، وهو أن الذي عليه أن يبتدئ باللامتناهي يلزمه أن لا يقفز إلى الوحدة، بل ينبغي عليه أن يفحص عن عدد ما يمثل نوعية محددة، وهكذا ينتهي خارج الكل في واحد¹. وليثبت الصلاحية التامة لبيدائه، ذكر بأسطورة مصرية تقول إن إلها ما أو إنسانا إلها "قد لاحظ أن الصوت الانساني كان لامتناهيا، وميز في هذه اللانهاية عددا محددا من الحروف اللينة، ولاحظ بعدئذ الحروف التي لها صوت، لكنها لم تكن حروفا لينة نقية بل "حروفا شبه لينة". وراقب أن هذه الحروف موجودة في عدد محدد أيضا، وميز أخيرا صنفا ثالثا من الحروف التي نسميها الآن حروفا صامتة، والتي تكون بدون صوت وضجة، وقسم هذه الحروف، وبشكل مماثل قسم الأصناف التي للحروف اللينة وللحروف شبه اللينة، قسمها إلى أصوات مفردة، وأخبر عن أعدادها، وأعطى لكل منها ولجميعها اسم الحروف. ولاحظ أن أحدا منا لا يستطيع أن يتعلم أي صنف منها إفراديا ولا أن يتعلمها جميعا، وفي اعتباره لهذا الرباط المشترك الذي يوحدنا إلى درجة ما، نسب لها كلها فنا مفردا، وسمى هذا الفن علم الصرف أو علم الحروف" (ص291). بين كيف أن الإله الذي تحدث عنه الأسطورة، رغم انطلاقه من نفس الظاهرة التي انطلق منها "إيون"، فإن تصرفه كان مناقضا تماما لتصرف "إيون". فبعد أن انفل كل واحد منهما بمباينة استيطيقية، فإن "إيون" اكتفي بالتلذذ بسليبيته إزاءها، في حين حول الإله المصري سليبيته إلى فعل، فصنف ورتب، وأخيرا أنتج معرفة تسمح بتحويل الملبان إلى متعلق (Corrélation).

فمن الواضح أن حاصل علاقة "إيون" بـ"هوميروس" هي حاصل خبرة تعاطف تجعل "إيون" ينخرط فيما أسماه "أرتو": "الذوبان المنتظم للشخصية". واضح أن هذا التعاطف هو، من جهة ميله الإستيطيقي، "لا لأجل شيء". وهو علة اللبس الذي بقدر ما شدد عليه أفلاطون، فقد بين عدم قدرته على تصور تماسك البنية الداخلية لعلاقة التعاطف. ولأن سقراط غير مستعد للقبول بلا تماثل الإستيطيقي مع الرمزي فقد رأينا لا يدخر جهدا من أجل تصنيف مضمون خبرة "إيون". لذلك سأل أولا عن القسم من "هوميروس" الذي يتكلم عنه "إيون" جيدا، ثم قام تاليا بالمقارنة بين معارف "هوميروس" وأصحاب كل اختصاص على حدة، مبينا تفوقهم على "هوميروس"، لكي يحصر أخيرا استنتاجاته بين إمكانية أن يكون "إيون" يخفي معارف هوميروس ذات الصلاحية أو أنه ملهم، وبالتالي لا سلطان له عليها لا بالإظهار ولا بالإخفاء. والخياران، من وجهة نظر أفلاطون، بالرغم مما اشتما عليه من خفض، لا يقدنيان إلى الهوان الملازم لخبرة هي "لا لأجل شيء". وفعلنا، فحين يعرف ابن باجة، في "تدبير المتوحد"، البهيمي أنه لا لأجل شيء، فإنه يواصل حركة خفض الإستيطيقي التي استهلها "أفلاطون".

وجواب "إيون" عن سؤال "سقراط" حول القسم من "هوميروس" الذي يتكلم عنه جيدا، بأنه: "لا يوجد قسم لا أتكلم عنه جيدا"، كان ينبغي أن يفهم منه أن خضوع "إيون" لذوبان الشخصية، لا يعني افتقاده لكل أصناف المباداة، وإنما هو التأكيد بانتظام الأخير ضمن علاقة وحدة لا تركيبية مع "هوميروس". وهو ما لا يقبل به "سقراط" "اللاصوفي" كما يعننه "نيتشه". وتحديد، لا يقبل "سقراط" باللاتناهي، سواء جاء في صيغة "الأكثر" أو في صيغة "الأقل"، كما أكدّه بوضوح منذ مستهل محاوره "فيلوبونوس". وهو حين يرفض الشعر

1 أفلاطون، محاوره فيليبوس، ضمن المحاورات الكاملة، مصدر مذكور، المجلد الخامس، ص 290.

فلكونه يبيلور أفعال التمزيج المستجيبة لمبدأي "الأكثر" و"الأقل". كما أنه يزكي الفن، خاصة منه الرسم والنحت، لارتباطهما بالعرفه والحساب، أي لتأسيسهما لتحليلية المتناهي الموالية تحديدا لشطب صيغتي الأكثر والأقل. فأشد ما يرفضه "سقراط"، ومن بعده الغالبية العظمى من الفلاسفة، هو القول بوحدة الوجود وما يقتضيه ذلك من شيوع مبدأي الفعل وردّ الفعل. في حين أنّ غاية ما يصبو إليه "سقراط" هو تأسيس منصب الفاعل المنفصل و تأكيد برأئية الطبيعة¹. وإذا كانت سلبية "إيون" إزاء "هوميروس" قد أحنقت "سقراط"، فإننا لا نخاله إلاّ متخذاً من أبي العلاء المعري نفس الموقف لو سمعه يقول:

جسدي خرقہ تخطا إلى الأرض • فیا خائط العوالم خطنی

أفلاطون كان أول من انتدب لنفسه هدفاً يتفَرَّغ بمقتضاه المهمة التفريق، ضمن مدركاته، بين ما هو وعي وما هو وعي به. وفي ضوء هذا المقياس، يسهل علينا فهم جذرية تباينه من "أيون" ومبلغ اتفاقه الموضوعي مع الفنون، خاصة منها النحت والرسم. فالفن، بحكم استناده إلى معرفة، يستعيد لحسابه الفرق بين الوعي وما هو وعي به، فيفترض هو الآخر وحدة مركز الرؤية وينهض إلى تكريس وحدانية القبول وذلك من خلال معالجة الفردي مع الكلي. إجمالاً، يمكن القول إن الفن يشترك مع أفلاطون في طلب وحدة المكان كقاعدة لكل خبرة حسية واشتراطها. بكلام آخر، يتفق الفن مع الفلسفة على قاعدة ما لاحظته "هيغل" حين لاحظ قائلاً: "توجد بين الرسم والنحت سمة مشتركة، وهي تمثيل هيئة موضوعية خارجية، على اعتبار أن الرسم، مثله مثل النحت، مغلول إلى شيء واقعي، له من الأساس وجوده خارج الفن"². كذلك تختلف الفلسفة عن الحكمة في أنها تجد نفسها مغلولاً إلى الهم الإنساني. فرغم أن الحكمة ألوهية وغرضها هو الإستيطقي من حيث أنه لا منقسم، فإن الفلسفة مضطرة إلى أن تكتفي من الألوهي بمجرد الحب، بل ومضطرة إلى أن تلتزم بلفيف من القواعد التي لا هدف لها إلا استبقاء ذلك الحب على مبعده من موضوعه، وهي في المقابل لا تتحاشى جذرياً التعامل مع المتناهي وذلك بحكم تلاؤمه مع الشرط الإنساني. ومن أوضح عيّنات هذا الالتزام بالخصوصية الفلسفية-الإنسانية ضمن المتن الأفلاطوني يمكن ذكر هذا المقطع من حوار سقراط مع "بروتارخوس" ضمن محاوره "فيليبوس":

"سقراط: دعنا نفترض إنساناً يفهم طبيعة العدل، وأن له من قوة التعلل قوة ليست وضعية إذا قيست بفهمه، وأكثر من ذلك، لندعه يحوز الإدراك عينه لكل الأشياء.

بروتاخورس: سنقرض انسانا كهذا.

سقراط: هل سيمتلك هذا الانسان معرفة كافية إذا كان مُلِمًا بدائرة وعالم الألوهية فقط، ولا يعرف أي شيء عن عالمنا ومجالنا الإنساني، إلى حد أنه في عملية البناء أو في أية عملية أخرى، لا يعرف إذا ما كان ممسكا بمسطرة مستقيمة أو بدائرة ؟

1 كان سقراط يخشى أن يغادر المدينة ويعمل ذلك بقوله: إن الرِّيف والأشجار لا يطيب لها أن تعلمني شيئا، بل يفعل هذا رجال المدينة مصادرا بذلك على أن من الشروط الرِّثيَسيَّة للإبداع الغُثِّي إدراك الفُتُن لنفسه تقيضا للعالم لا يوصفه من جملة العالم لخبرة التجوهر الحسِّي في العالم، وبالتالي الاسترابة في معيارية ما يسميه ابن سينا "حلاوة الاستكثان". وهو الارتباب الذي أحال أفلاطون على استرجاع مفهوم الأثنوة (La dyade) الفيثاغوري الصِّياغة ليلبور التعارض بين الطَّبيعة والكائن: إذ الأولى تغري بالسكون وبخفض التَّوتر والثاني بالحركة والنشاط لا عجب إذن أن يقرِّر أفلاطون أنَّ الماخن هو ذلك "الذي يقتضي آثار الأشياء" وأنَّ يتَّهم الشَّاعر بالتَّخريف، إذ هو الآخر مملوك وناهل عن ذاته... عيب الشَّاعر في نظر أفلاطون أنَّه متألِّه، وهو لذلك قد يكون جديرا بكلِّ أكاليل الغار ولكِنَّه غير جدير بالواطئة، ذلك أنَّ تألَّهه قد نفى الإنسانِيَّ فيه. وهو ما يعني ضمن المعجمية الأفلاطونيَّة نفيا للقدرة على التَّأمَّل البصريِّ بما أنَّ أفلاطون يجزِّم في محاور "الخراطيل" أنَّ الإنسان لم يُسمَّ "انثروبوس"، إنسانا، إلَّا لأنَّه يتأمَّل في ما تبصره عيناه. وكيف للشَّاعر أن يكون مبصرا وهو كما يصفه أفلاطون "كائن أثيري، مقدَّس، مجنَّح، لا يمكن أن يبتكر، قبل أن يلهم تحرُّضات حسِّيَّة!..".

2 هينغل، فنّ الموسيقى، ترجمة جورج طرايبش، دار الطليعة، بيروت، 1980، ص 15.

بروتاخورس : إن المعرفة التي تكون فوق مستوى البشر فقط، يا سقراط، تكون مضحكة للإنسان. سقراط: ماذا تعني ؟ هل تعني أنك ستضع في الكأس [إلى جانب الحكمة] الفن المزوج واللافتي والذي هو للشك، والذي يستخدم القياس الزائف والدائرة الباطلة والكاذبة ؟ بروتاخورس: نعم، يجب أن نفعل ذلك، إذا ما كان أي واحد منا مصمما على أن يجد طريقه إلى البيت¹.

واضح إذن كيف أن الفن والفلسفة يلتقيان على الطريق الذي يحيل على الدُّنْيَة (La sécularisation). ويجدر ها هنا أن نعلم أن الدُّنْيَة هو ظاهرة لا إستطيقية. بل إنه لا قيام للدُّنْيَة إلا بعد شطب الألوهي. ولذلك يمكن تعيين حركة الدُّنْيَة بأنها طموح إلى مغادرة الواقع (Le réel) من أجل تأسيس نظام الأشياء (La réalité). ويختلف نظام الأشياء عن الواقع في كونه يطمح إلى أن يتكوّن حصرياً من محتويات الوعي. وهي دلالة الدُّنْيَة مفهوميّاً. بكلام آخر، يشترك الفن في نظر "أفلاطون" مع الفلسفة في الميل النظري (La vocation théorique). ومعلوم أن من أوليات المباشرة النظرية للعالم الاشتباه في صلاحية الحدس والثقة في المقابل في قدرات ملكة الفهم والتصور، أي الاشتباه في وجهة المباشرة الإستطيقية للعالم. ويتربّ على ذلك أن الاقتضاء النظري الأهم هو اقتضاء القول حيال ملكة التصوّر، أي الإذعان لمقتضيات الميثية. وعلى خلفية هذا الاقتضاء تصبح الإستطيقا إستطيقا متعالية، أي صورية. وسيكون من أخطر تبعات هذه الإستطيقا المتعالية تأسيسها، على مدى قرون مديدة، لنظام هو (Un régime du Même) يقيم علاقة غير موسومة بالمباينة بينه وبين أفق الكلي. بل وستصبح المباينة، لا رابطة، وإنما ما ينسف الرابطة، تماماً كما هو فعل المباينة المانعة، ضمن منطق سقراط محاوراً — مراوغاً بـ"يون"، لكل علاقة بين سائق العربة والراوي المحترف.

ولنقف عند الحديث عن دور أفلاطون في استهلال هذه الإستطيقا المتعالية للتشديد على دوره الريادي في عملية "نسخ الأسطورة" (La démythologisation). ولتحديد أول أصعدة التعارض بين الإستطيقا المتعالية والأسطورة لا بد من الملاحظة أنه لا قيام لإستطيقا متعالية إلا بعد تعطيل وحدة الوجود الإستطيقية واستبدالها بوحدة تركيبية تكون موالية لقسمة الوجود إلى مجالات متميزة: المجال السياسي ومجال الحقيقة العلمية والمجال الفني. وهي تقريبا المجالات التي اجتهد "أفلاطون" ضمن المحاور في فك الارتباط بينها. على هذه الخلفية فقط يصبح بإمكان الفلسفة والفن شطب المفرد والتأسيس، في المقابل، لمنصب الذاتية والفاعل المتوحد بوصفه من يتوفّر على إرادة مُجَمَّلة (Une volonté totalisante) تعكس مدى قدرته على الانخراط في قيم الغير الأعظم والرغبة في رغباته. والحال، أنه، على النقيض من ذلك، قوام الأسطورة شوق الإثنية إلى الانصهار الحميمي في الكلي وغياب في مديد انبساطه الإستطيقية بما يجعل من المباينة القائمة بينهما حامل ومضمون العلاقة الحميمة التي تصهرهما سوياً. علماً وأن الكلي ضمن السياق الأسطوري، لا يعدو أن يكون الكوني (Le cosmique) وأنه لا ينفصل عن العالم وعن الطبيعة. معنى ذلك أن التعارض الأول بين الأسطورة والإستطيقا المتعالية هو تعارض بين نمطين من الإتصالية: الأولى حدسية — عيانية والثانية تركيبية — تأليفية. الأولى إيروسية والثانية هدفها إنقاذ العرضي.

لم يجانب إذن "أدرو" الصواب حين، عبّر عن التعارض الجذري القائم بين الإبداع الفني والميل إلى الأسطورة بقوله: "تتصدى الأعمال الفنية لحلّ الألغاز التي يطرحها العالم على الإنسان بهدف ابتلاعه، إذ يجري الأمر وكأنّ العالم هو أبو الهول، أما الفنّان فكأنّه "أوديب" وقد فقد عينه، في حين تُمثّل أعماله الفنية الجواب الحكيم الذي يلزم

”أبا الهول“ بالسَّير إلى حتفه. هكذا لا يقوم الإنتاج الفَنِّي إلا متى كان في مواجهة الأسطوريَّات“¹. وهو كلام مؤداه أن الفن ملقزم بالتأريخ. بنفس القدر الذي تحاول الأسطورة من خلاله محو الزَّمن و استيعاب التَّاريخ. ومن نافل القول إن التَّاريخ هو ظاهرة متعالية وليس معطى أصلياً. ولذلك لا يمكن لإستطيقاه أن تكون ”لا منقسمة“ والحال أنه الظاهرة المشتقة بامتياز (La dérivée par excellence).

ومن أهم دلائل حاجة التَّاريخ العضويَّة لإستطيقا متعالية انطواء نظام المدينة اليونانيَّة على سمتين رئيسيتين، نذكرهما نقلا عن ”جان بيار فرنان“. ”أولا تفوق الكلمة الخارق على جميع الأدوات الأخرى للسلطة [...] ثمة سمة ثانية للمدينة هي خاصية الإعلان الكامل المعطى لأهم مظاهر الحياة الاجتماعيَّة. [...] ولكن من يقول بعبادة المدينة يقول بعبادة الجمهور. وكلَّ المقدَّسات القديمة، من شارات التَّنصيب إلى الرموز الدينيَّة والشعارات التي تمت المحافظة عليها بكثير من العناية وكأنَّه تلامس القدرة في خفايا القصور أو في أعماق بيوت الكهنة، ستهاجر نحو الهيكل وهو المكان المفتوح والعالم. وفي هذا الحيز غير الشَّخصيَّ المتَّجه نحو الخارج والذي بات يسقط إلى الخارج زخرفة الأفازير المنحوتة، تتحوَّل الأصنام القديمة بدورها، فقد فقدت مع صفتها السَّريَّة، فضيلتها كرمز فعَّال، وها هي أصبحت ”صوراً“، ليس لها وظيفة طقوسيَّة غير أن تُرى، ودون حقيقة دينيَّة غير مظهرها².

عند هذا المنعطف الحضاريَّ الخطير، تدخل ”أفلاطون“ ليقدِّم لعصره الإستطيقا التي تلائم التَّحوُّل الذي أُلِّمَ به. أي يقدم لمجتمعه إستطيقا ترقى بالمعالقة المُكرَّسة سياسياً واجتماعياً إلى مستوي بناء استراتيجيَّة للإدراك الحسِّي تكون قادرة أولاً على المطابقة بين المشهديَّة المتواترة وبين البنية القانونيَّة الواجب الالتزام بها، كما تكون قادرة ثانياً على تحويل المقولات المنطقيَّة إلى بنية نفسيَّة ومنها إلى عادات حسِّيَّة حركيَّة (عقل بالملكة (Habitus). وفعلاً، دشَّن ”أفلاطون“ عملية تأسيس إستطيقا تكون متعالية لكي يهدي أهل عصره إلى سبل إدراك البعد البُناء في الهدم. فما يتمسَّك به ”أفلاطون“، ضدَّ أهل عصره، هو القول بأنَّ الكنه هو من طبيعة مفارقة (متعالية) وأنَّه بالتَّالي ذو طبيعة صوريَّة تتعارض وكلَّ أصناف العلاقات المباشرة. أي أنَّه يحتفظ من الأسطورة بكونها كلاماً يبدو دون باثٍ حقيقيٍّ يضطلع بمهمَّة إنشاء المحتوى و يعلن مسؤوليَّته عن المعنى الملتزم. ولكن في حين تقوم الأسطورة بتأسيس الرابطة على قاعدة المباشرة فإنَّ ”أفلاطون“ سيؤسِّسها على اقتضاء المطابقة وعلى الطموح إلى التَّناسب. ومنه اعتماد استطيقاه لا على الأليَّة وإنما على الإدراك أولاً وعلى ضرورة العبور من المُدرك إلى وجهة نظر المُدرك ثانياً. وهي الأرضيَّة الإستطيقِيَّة التي يشتغل على خلفيَّتها المبدأ الذي أعطاه سقراط شهرة نهائيَّة: ”اعرف نفسك بنفسك“.

على هذا النُحو، تأسَّست الصَّلاحية النَّظريَّة لضرورة المطابقة بين البنية القوليَّة والبنية البصريَّة وضرورة اصطفاف الأولى وراء الثَّانية. ومعلوم أنَّ المبدأ التَّكوينيَّ الأوَّل لأية بنية بصريَّة هو وحدة المكان ووحدة الغرض. ولذلك لم يكن ”أفلاطون“ أوَّل من ربط بين الاسترسال، من حيث هو تِيَّة (Errance)، والتَّخريف ولكنَّه كان الأوَّل في كسر السَّردية بشكل يجعل الحوارية من صميم القول حتى خلال العزلة³، وذلك على أساس أنَّ الكلام هو الآخر معالقة، بل هو المعالقة بامتياز، أي المعالقة التي تجعل إدخال التَّنوبع على مبدئها ممكناً. وهو التَّنوبع

Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, Gallimard, 1992, p 141.

1

2 جان بيار فرنان، أصول الفكر اليوناني، ترجمة د. سليم حداد، نشر المؤسسة الجامعيَّة للدراسات والنشر والتَّوزيع، ط 1، 1987، ص 46.

3 عند سؤاله، من طرف فيثاغورس، عن دلالة التَّفكير عنده، أجاب سقراط بما يلي: ”هو حوار توجَّهه النفس لذاتها طوال بحثها في الأشياء التي تبحثها، وإني لأعرض عليك هذا التَّفكير بوصفي إنساناً لا يعلم شيئاً على الإطلاق ولكن أظنُّ أنَّ النفس عند قيامها بعملية التَّفكير فإنَّها لا تفعل سوى أن توجَّه لذاتها حواراً على شكل أسئلة تجيب عليها تارة بالإيجاب وتارة بالنفي وعندما تصل إلى قرار سواء بسرعة أو ببطء فإنَّها تتأكَّد ولا تعود تشكُّ فيه، وهذا ما نسَّمه بالحكم، والحكم تعبير صامت لا للغير بل للذات.“ أفلاطون، محاورة فايديروس، ترجمة د. أميرة حلمي مطر، دار المعارف، 1986، ص 266 (195 أ).

الذي من شأنه أن يضفي صفة الإطلاق على الأطروحة التي تشرط الرمزية بإطلاق: استحالة حضور مليء ومطلق للموجود الحسي. وهو ما يزيد في جلاء علة اتهام أفلاطون للإلهام والملمعين. فهم، في نظر "أفلاطون"، يفترضون تعسفا حالة من الامتلاء الكياني الحسي الذي يجعلهم يدعون القدرة على الإنشاق خارج حد أنفسهم. والحال، كما يجري عليه الأمر مع "إيون"، يخطئ هؤلاء الملهمون إذ يأخذون حماسهم مأخذ نقاط ارتكاز الأشياء بتمامها، أي يخلطون بين حماسهم والألوهي.

وعلى قاعدة هذه الاعتبارات المذكورة، حرص "أفلاطون" على صياغة استيقاظا متعالية تقوم أولا بمسرحة أنماط المعالقة وتتعهد ثانيا بربط المعالقة في المكان بالحقيقة من حيث هي اقتضاء الكلّي. ومنه اهتمامه البالغ بالعروض المشهدية بأنواعها. من ذلك ما أخبر عنه "نيتشه" حين قال: «Platon est le seul à réclamer que toutes les cérémonies du service divin ne soient accomplies qu'avec le concours des prêtres et exclusivement dans les sanctuaires de l'Etat; par où il exclut tous les services divins privés»¹ وهو ما يساعد على فهم سبب معارضة أفلاطون للحركة المسرحية التي نشطها "بركليس" وأولاه فائق عناية الدولة وقتذاك. إذ أن "أفلاطون" يتهم بالتملق كل ما كان يفصل بين اللذة والمعالقة، خاصة ما يهم منها جانب الكلّي. وبتعاطيه لهذا الفصل، يمنع التملق ما ينجح الفن، وخاصة منه الرسم، في إعطائه للمرئية، ألا وهو شبكيات المعالقة. لا عجب إذن أن يعرف "أفلاطون" الرسم بأنه "نوع من الحلم أبدعه الإنسان لأولئك الذين هم مستيقظون"². وورود كلمة الاستيقاظ يؤكد لنا مرة أخرى صلة النسب الجامعة بين الفلسفة والفن. فقد بات مشهورا تعريف "أفلاطون" للفلسفة بأنها استيقاظ وبأنها تدرب على الموت. فإذا كان الاستيقاظ والموت فراقا، فإن الاستيقاظ المعرفي، إن بصيغته الفنية أو الفلسفية، هو فراق المفرد للحماسة الملازمة لعنصره الإستيقضي. وبعد فراق الحماسة الإستيقضية تصبح المادة قابلة للتشكيل وبالتالي متهيئة لتصبح فكرا. ذلك أن الفكر، كما يجزم بذلك "أفلاطون" في "الجمهورية" (508 ج) "أسهل تشكيلا من الشمع". ولأن العالم والإنسان هي وقائع فكرية فإنه بالإمكان القول إن صنّاعهما هما فنّانان تشكيليّان. إذ كلاهما شكل وأبدع بعد أن قام بتضييق التصريف الطبيعي، وتحديد بعد أن روض الحماسة.

وبخصوص الدور التشكيلي للفاعل الأول، وهو صانع العالم ويسميه "أفلاطون" "الديميورج" (لغة: الوسيط) يقول "أفلاطون"، شارحا طريقة أدائه لخطته: "ركب من الموجود غير القابل للانقسام و غير المتحوّل، من ذلك النوع من الموجود الذي ورّع بين الأجسام، ركب نوعا ثالثا من الوجود الوسط. و فعل ذلك مع المؤتلف (Le même) و مع المختلف، مازجا معا النوع الذي لا ينقسم لكل منها مع النوع الذي ورّع في الأجسام، ومزج العناصر الثلاثة كلها بعدد في شكل واحد، ضاغطا بالقوة الطبيعية اللاممانعة والإنطوائية للمختلف في المؤتلف". أما الفاعل الثاني فهو "إيروس" الذي يذكر بشأنه، ضمن محاوراة الوليمة (197ج)، أنه "قام بتخليص البشر من البهيمية (La barbarie) وهدهم للانتظام الاجتماعي".

هكذا نرانا مدفوعين إلى القول إن نشأة كل من الفلسفة والفن يتطلب القيام بعملية نفي إستيقضي. ولكن هذا النفي الإستيقضي يحيل على بلورة إستيقاظا متعالية (صورة) تلتزم بالمقايسة (La commensurabilité) مقاياسا و بالتعبّر ذاتية (L'inter-subjectivité) أفقا وحيدا وأسنى.

F. Nietzsche, *Le service divin des Grecs*, L'Herne, 1992, p 132

1 أفلاطون، محاوراة السفسطائي، المحاورات الكاملة، مصدر مذكور، المجلد الثاني، ص 290.

2 أفلاطون، الطيمائوس، المحاورات الكاملة، مصدر مذكور، المجلد الخامس، ص 418.

الفوز بالسعادة

إنَّ الرَّغبة في الإثارة عميقة الجذور في تكوين، ولا سيَّما عند الذكور منهم. وأعتقد أنَّها كانت في مرحلة القنص أسهل قناعة ممَّا أصبحت فيما بعد، فإنَّ المطاردة كانت مثيرة، والحروب أيضًا مثيرة، وكذلك الأمر بالنسبة إلى الحبِّ. قد يخطر لرجل بربري أن يدبِّر ارتكاب اعتداء على امرأة بينما يكون زوجها نائمًا بجانبها، عالمًا أنَّ مصيره الموت فورًا إن استيقظ الزوج ووجدهما على هذا النحو. هذه الحالة أخالها ليست مضجرة، ولكن مع ظهور الزراعة بدأت الحياة تفقد طلاوتها، اللهمَّ بالنسبة إلى الأرستقراطيين طبعًا، الذين كانوا ولا يزالون في مرحلة القنص. إنَّنا نسمع الكثير عن رتابة الحياة الصناعيّة، ولكنِّي أحسب رتابة وملالة الزراعة بالأساليب القديمة لا تقلُّ عظمة عنها. وإنِّي على نقيض معظم النَّاس ممن يقولون بأنَّ عصر الآلة سبب السَّأم في هذا العالم. فساعات العمل بين الكادحين والأجراء ليست موحشة، وفي ساعات المساء تتيسَّر مسليات عصريَّة شتَّى كانت مستحيلة في القرية الرِّيفيّة على النمط القديم. ولنأخذ ثانية التَّغيير الذي طرأ على حياة الطبقة الوسطى، ففي الزَّمن السَّالف بعد العشاء، عندما تفرغ الزَّوجة والبنات من مهمَّاتهنَّ، يجلس الجميع في حلقة ويقضون ما يعرف باللحظات العائليَّة السَّعيدة. ومعنى ذلك أن يخلد عميد العائلة إلى النَّوم، والزَّوجة تحيك الصَّوف، وتتمنَّى البنات لو أنَّهنَّ متنَّ أو كنَّ في أقصى "تيمبوكتو" (Xtimluku) حيث لم يكن يسمح لهنَّ بالمطالعة أو مغادرة الغرفة، لأنَّ المفروض أن يتحدث الوالد إليهنَّ، وهذه مسرَّة عظيمة لجميع الأطراف المعنيَّة، ولكنَّه شيء نادر الحدوث. وحين يواتيهنَّ الحظُّ ويتزوجنَّ تسنح لهنَّ الفرصة كي يفرضنَّ على بناتهنَّ يفاعه لا تقلُّ سامة عن صباهنَّ الموحش. وإذا لم يتزوجنَّ تحوَّلنَّ إلى عانسات. وهو مصير لم يكن يقلُّ تعاسة عمَّا ينزله المتوحشون بضحاياهم. ولا بدَّ لنا أن نجعل هذا نصب أعيننا. ونحن نقيم العالم قبل المائة أو المائة وخمسون سنة الماضية. وعندما يتوغَّل أحدنا في غياهب الماضي يجد أنَّ السَّأم أشدَّ قسوة. ولنتصوَّر رتابة الشتاء في إحدى قرى العصور الوسطى حيث كان النَّاس عاجزين عن القراءة والكتابة لأنَّه لم يكن لديهم إلَّا شموع تنيرهم في الظلام، ودخان نارها يملأ الحجرة الوحيدة التي يعيشون فيها. وقد كان من الصَّعب اجتياز الطُّرقات ولذا كان من الصَّعوبة أن يرى المرء أحدا من القرى الأخرى. ولا بدَّ أنَّ السَّأم كعنصر لا يقلُّ عن أيِّ عنصر آخر من بين أسباب ممارسة اقتناص السَّحرة، لأنَّ ذلك كان اللَّعبة الوحيدة التي يمكن بها إحياء أمسيات الشتاء.

إنَّنا أقلُّ خوفًا ممَّا كان عليه أسلافنا، ولكنَّنا أشدَّ خشية من السَّأم. لقد تمكَّنَّا من معرفة الاعتقاد في أنَّ السَّأم ليس جزءًا من جبلة الإنسان الطبيعيَّة، بل يمكن تجنُّبه بالسَّعي الدَّائب وراء الإثارة. والبنات في أيَّامنا هذه يكتسبن معاشهنَّ، ومعظم دوافعهنَّ إلى ذلك أنَّ العمل يتيح لهنَّ السَّعي وراء الإثارة أو التَّسلية في المساء، وبذلك يفلتن من الوقت العائلي السَّعيد الذي الي كان مفروضًا على جدَّاتهنَّ. إنَّ كلَّ فرد يستطيع أن يعيش في مدينة من مدن الولايات الأمريكيَّة، وأولئك الذين ليس لديهم سيَّارة أو حتَّى دراجة ناريَّة لتنقلهم إلى السَّينما يمتلكون بالطبع الرَّاديو في بيوتهم، والشَّباب والشَّابات يتواعدون ويقابلون بعضهم البعض بدون أيِّ صعوبة ما كان عليه حال أسلافهم هكذا. وكلُّ خادمة بيت تستمتع بليلة واحدة كلَّ أسبوع تنال بها نصيبًا دسمًا من الاستثارة أكثر ممَّا تظفر به إحدى بطلات "جين أوست" خلال رواية بكاملها، وكلَّما صعدنا في المستوى الاجتماعي صار السَّعي وراء الإثارة أشدَّ قوة. وأولئك الذين لديهم الإمكانيات يتنقَّلون باستمرار من مكان لآخر يحملون معهم

حيث يذهبون البهجة والمرح راقصين شاربين، ولكنهم لبعض الأسباب يتوقعون دائما التمتع بها أكثر في مكان جديد. ولابد لأولئك الذين يكدحون لكسب معاشهم من معاناة بعض السَّام في ساعات العمل، أما من لديهم كفايتهم من أعمال بحيث يتحررون من الحاجة إلى العمل فمثلهم الأعلى هو الحياة الخالية من السَّام تماما. وإنه لمثل أعلى نبيل، ولا يمكنني أن أعيبه، ولكنني أخشى أن يكون كسائر المثل العليا أصعب في التحقيق مما يحسب المثاليون، ومهما يكن من شيء، فالصباح يبدو مملًا بالقياس إلى متعة المساء السابق، ومناطق مرحلة أواسط العمر، وربما أيضا مرحلة الشيخوخة. إنَّ النَّاس تفكَّر وهي في سنَّ العشرين أنَّ الحياة الحقيقية ستكون بعد الثلاثين. وإنني وأنا في سنَّ الثانية والخمسين لا آخذ بهذا الرأي بصورة من الصَّور. ولعله من الحماقة والغفلة أن ينفق المرء رأسماله الحيويَّ مثلما ينفق رأسماله المادي. وقد يكون شيء من الإثارة عنصرا ضروريا من عناصر الحياة. والرغبة في النجاة من السَّام رغبة طبيعية يعرضها جميع أجناس البشر كلَّما سنحت لهم الفرصة لذلك. وعندما ذاق المتوحشون الكحول لأول مرة على أيدي الرجال البيض وجدوا فيها أخيرا مهربا أو خلاصا من سامة الشيخوخة، وكانوا، ما لم تتدخل الحكومة لمنعهم، يسكرون ويعربدون حتَّى الموت. وقد كانت الحروب والغزوات والقتل جميعها جزءا من محاولات الفرار من السَّام، حتَّى المشاجرات مع الجيران كانت مخرجا من السَّام أفضل من لا شيء. إذن السَّام عنصر حيويّ لدى الأخلاقي، لأنَّ نصف الآثام التي تقدم عليها البشرية على الأقل سببها خشية السَّام.

على أنَّ السَّام لا يمكن أن يعدَّ شرا خالصا، فهناك نوعان من السَّام، أولهما مثير والثاني عقيم. أمَّا السَّام المثير فمصدره غياب العقاقير أو عدم تعاطيها، وأمَّا العقيم فمصدره غياب الأنشطة الحيوية، ولا يمكنني القول إنَّ العقاقير لا تقوم بدور جيّد في الحياة إطلاقا. وهناك مناسبات يصف فيها طبيب حكيم المخدَّر. وأعتقد أنَّ هذه المناسبات أكثر ممَّا يخاله أنصار التَّحريم البات. لكنَّ الإدمان على العقاقير المخدِّرة لا يجوز قطعا أن يترك للدوافع والميول الطَّبيعية بغير رادع أو وازع، وليس بمقدوري اقتراح علاج للسَّام الذي يغمر به من تعود العقاقير والمخدَّرات ينطبق أيضا ضمن حدود معيَّنة على جميع أنواع الإثارة. عن حياة مليئة بالإثارة هي حياة منهكة تحتاج باستمرار إلى منبّهات أقوى تحدث الإثارة التي ساد الاعتقاد بأنها جزء أساسي من اللذة. والإنسان الذي تعود على الإثارة المفرطة، مثله مثل الشَّخص المريض المتلهف للفلفل، حتَّى أصبح في النَّهاية قادرا على تذوِّق كميَّة الفلفل التي تدفع أيَّ شخص لاختناقه. وثمة عنصر أساسي للسَّام لا يمكن فصله عن تجنُّب مزيد من الإثارة. وكثرة الإثارة لا تضرَّ الصحة فحسب، بل تضعف لذة تذوِّق جميع أنواع الإثارة. وتحلَّ الدغدغة محلَّ الاكتفاء العضوي، والبراعة محلَّ الحكمة، والمفاجآت الحادة محلَّ الجمال. ولا أرغب أن أمضي إلى حدِّ التَّطرّف في الاعتراض على الإثارة، فقد مرعينا منها صحِّي، ولكنّها، شأنها في ذلك كلَّ شأن آخر، مسألة كمّ. فقدّر قليل من الإثارة يحدث رغبة ملحّة أو توقا شديدا، وزيادة منها يحدث الإعياء أو التعب. ومن المَقومات الأساسية للحياة السَّعيدة إذن أن تتوفَّر للمرء قدرة معيَّنة على تحمّل السَّام، وهذه القدرة من الواجب تعليمها للأطفال الصَّغار.

برتراند راسل: الفوز بالسَّعادة، ترجمة سمير عبده،

منشورات دار مكتبة الحياة، لبنان، ص 58-61.



لا يبدو أن مطالعة "الجريدة" من شأنها أن تعالج السّأم. فهذا "المثير" (الجريدة) لم يسمح لأبي "سيزان" بأن يسترجع تلقائيّة الحضور الحسّي في العالم فيجلس على كرسيه بكلّ راحة.

لا يبدو أن أبا "سيزان" سيستعيد قاعدته الجسديّة (Son assise corporelle) بعد أن قرّر كلّ من "براك" و"بيكاسو" أن يُضمّن اللوحة جريدةً حقيقيةً بدل صورة الجريدة، مبتدعين بذلك تقنية الكولاج.

حاشية

أمسك الكاتب بعقدة المسألة حين جزم أن "السَّام هو عنصر حيوي لدى الأخلاقي". وهو ما يدلّ دلالة واضحة أن السَّام ليس ظاهرة طبيعية. أي أنها ليست ظاهرة مباشرة ويجهلها من له بالوجود قدر غير هين من العلاقات الإستطيقية التي لم تقلب الأخلاق عينها. والملاحظ أن انقلاب العين الموالي لتأثير الأخلاق على علاقة الفرد بالوجود هو بسيط ولكنه خطير. فبحكم أن الأخلاق سلطة، وبحكم أن كلّ سلطة تقوم على المنع الذي تبرره بجزء يكون تنويجا للامتثالية، فإن المرء المدرج ضمن التَّصور الأخلاقي للوجود ستولد عنده إنتظارية بعينها: حقّه في السَّعادة. لذلك لا يفهم السَّام فهما فعلياً إلا في علاقة ما بالانتظارية، كأننا ما كان مضمونها. فهي تفعل فعلها ببنيتها لا بمضمونها. وهو ما حدا بنا للحديث عن انقلاب عين علاقة الإنسان بالوجود من أثر الأخلاق. وأول مظاهر هذا الانقلاب المذكور هو شطب الكثرة والتعدد على مستوى الوجود، بما أن بنية الأخلاق، مثلها مثل بنية العقل، هي ثنائية التفرع (Dichotomique)، أي لا تشغل خارج دائرة التعارض الضدي. وهو التعارض الذي سيجعل من الإنسان الأخلاقي إنساناً منحرفاً إستطيقياً. وتجليات انحرافه الإستطريقي هي التي تمثل بقية مظاهر انقلاب العين موضوع النظر. ذلك أن من علامات الإنسان الأخلاقي أنه الذي يتابع خلال حياته كلّها هدفاً واحداً ووحيداً. وهو أمر يعتبر، بالنظر لما يتميز به الوجود من تنوع واختلاف انحرافاً ما بعده انحراف. كما أنه من علامات الإنسان الأخلاقي أنه يخشى كلّ أنواع المباشرة. ومعلوم أن كلّ ما ينحدر عن الطبيعة فهو مباشر.

محمل القول إن الإنسان الأخلاقي هو مهموم. وموضوع همه هو انتظارية نذر لها وجوده، لأنه بفضل هذا النذر ينقذ ذاك الوجود فيحصل على السَّعادة. ولكن ... لا بدّ من استراحات بين الأشواط أي لا بدّ لفترات متناوبة يتم خلالها تعليق الهم. ولكن لا يخلو الأمر من حرج قد يهدد بقوات الأجل عن الانتظارية التي تمّ نذر النفس لها. إذ كيف يمكن أن يتم تعليق الانخراط في الهم دون مواجهة الإستطيقية، أي دون الانتباه إلى أن العالم هو معطى حسّي وأنه من حيث هو كذلك فهو مباين لأنظمة الهُوهُو وليس مجانسا لها، وأنه لا وجود للطبيعة إلا ضمن المباشر، وأن لا علاقة مع المباشر خارج الإستطيقية؟

لأنّ النصّ يتحدث بلسان حال الإنسان الأخلاقي فإنه يوفّر الجواب عن هذا السؤال، وجوابه هو التالي: إنه المثيرات. ولكن كيف تمثل الإثارات وقاء للإنسان الأخلاقي من إغراء الإستطيقية؟

قبل الجواب عن هذا الاستفهام، ربّما حسن الوقوف عند إشارتين وردتا في كتاب "رسل". الأولى استهلّ بها الفصل الخامس والذي خصّصه للحديث عن التَّعب، حيث أشار إلى "أنّ التَّعب الجسمانيّ المحض، بدون أن يكون مفرداً، أقرب إلى أن يكون سبباً من أسباب السَّعادة وهو يفضي إلى النُّوم الهادئ و القابلية الجيدة لتناول الطَّعام". الملاحظة الثانية، وهي واردة في النص أعلاه، وتفيد أنه "كلّما صعدنا في المستوى الاجتماعيّ صار السَّعي وراء الإثارة أشدّ قوة". فما هو الفارق الذي يميّز "الرَّاشدين" عموماً عن الصَّغار، والذي يتأكّد بشكل خصوصي مع الرَّاشدين المتمعنين بمستوى اجتماعي راقٍ؟ إنَّ هذا الفرق يتعلق تحديداً بدرجات شطب الوحدة الأصلية طرداً ودرجات الاندراج والتَّغلغل في المعنى وفي القيم الملازمة له عكساً. ومن عيّنات الأحكام التي تنطق بفصاحة ببيان "راشد" يربط التَّغلغل في المعنى بمدى الحزم في شطب الوحدة الأصلية، قول "مرلو-بونتي": "الأفضل أن تكون الوحدة الأصلية قد انقصت، والأفضل أن العالم وأنّ التاريخ يكونان. إنَّ انشقاق الإنسان عن نفسه، وهو الانشقاق الذي كان منذ حين يعوقه عن أن يكون "الإنسان الإلهي" قد بات الآن صانع حقيقته

وَقِيمَتِهِ¹. فَلَمْ يُلْحُ "الرَّاشِدُونَ" عَلَى شَطْبِ الْوَحْدَةِ الْأَصْلِيَّةِ ثُمَّ يَعَانُونَ السَّأَمَ وَمُضَاعَفَاتِهِ بَعْدَ ذَلِكَ؟ الْجَوَابُ بَسِيطٌ وَسَهْلٌ إِلَى حَدِّ الْاسْتَفْزَانِ. فَالْرَّاشِدُ يَدْخُلُ مَدَارَاتِ السَّأَمِ الْجَهَنَّمِيَّةِ مِنْ أَجْلِ الْمَصْلَحَةِ وَالْفَائِدَةِ.

عن مركزية خيار الفائدة بالنسبة إلى الرأشد وتعارض ذلك الخيار مع اعتبارات الفن، كتب برغسون هذا النصّ الدقيق والبلغ : "إذا جاء الواقع يصفح حواسنا ووعينا، وإذا استطعنا أن نكون على اتصال مباشر مع الأشياء وأنفسنا، أعتقد تماما أن الفن يصبح غير ذي جدوى، أو بالأحرى، أننا نكون جميعا فنانين، لأنّ نفسنا ترتعش باستمرار تجاوبا مع الطبيعة. إن عيوننا، مرفودة بذاكرتنا، تقطع من الفضاء، وتثبت في الزمن لوحات لا تقلد (التشديد مثلاً). إن نظرنّا يلتقط عابرا، محفورة في الرّخام الحيّ من الجسم البشريّ، أجزاء من تمثال، جميلة كجمال المثال النّحتيّ القديم. إنّنا نريد أن نغني في قرارة أنفسنا -بنوع من الموسيقى الضّاحكة أحيانا، الشّاكية أكثر الأحيان، إنّما الأصيلة دائما- الميلوديا التي لا تتوقّف، ميلوديا حياتنا الدّاخلية. كلّ هذا قائم حولنا. وكلّ هذا قائم فينا، ومع ذلك لا شيء من كلّ هذا نشاهده نحن بصورة واضحة. بين الطّبيعة وبيننا، ماذا أقول؟ بيننا وبين وعينا الذاتيّ، تقوم غشاوة، غشاوة سمكية في نظر عامّة الناس، وغشاوة رقيقة، شبه شفّافة، في نظر الفنّان والشّاعر. آية جنيّة نسجت هذه الغشاوة؟ هل فعلت ذلك عن خبث أو عن صداقة؟ لا بدّ من العيش، والحياة الإنسانيّة تقضي أن ندرك الأشياء في الرّابط الذي يربطها باحتياجاتنا. الحياة الإنسانيّة تقوم على التّصرّف. العيش يعني عدم القبول - من الأشياء - إلّا بالانطباع المفيد (التّشديد من برغسون) من أجل التّجاوب معها بالتّصرّفات المناسبة: إن الانطباعات الأخرى يجب أن تغيب أو أن لا تصل إلينا إلّا غامضة"².

واضح من كلام "برغسون" أنَّ الفائدة يطلبها الإنسان (الراشد) دفاعاً ضدَّ الألم الإستيطقيّ والذي عبّر عنه حين تحدّث عن الإرتعاش الملائمة للتّجاوب مع أشياء الطّبيعة، وهي الارتعاش التي ينبغي تسميتها تعاطفاً وذلك على أساس أن الأمر يتعلّق بتطابق الانفعالات داخل كيانات متباينة. وهو ما يحيل على القول بالطّبيعة الدّقّيّة لتلك الإرتعاش واستنادها، من حيث أنّ فعلها هو التّعاطف، إلى حدس يدرك الأشياء على نحو ما هي عليه. والطّبيعة الدّقّيّة لتلك الخبرة الإستيطقيّة هو ما يفسّر نعمة وحلاوة الألم المصاحب لها. وهو أيضاً علة الشكوى التي تحدّث عنها "برغسون" والموالية، في حقيقة أمرها، للألم الأصليّ، أي لألم انقسام الآخر الألوهيّ وتشظيه وذلك قبل سجنه ضمن بوتقة أجساد شخصيّة ومنقسمة. وهو الانقسام الذي أوجد إلى جانب مجال الكيفيّات الإستيطقيّة مضمار العلاقات المجردة والرّمزيّة. وتوزّعت ميول الإنسان بين مجال التّعين الإستيطقيّ وبين نصاب المجرد الرّمزيّ، وتباينت ملكاته الإستيطقيّة وملكاته النّظريّة، الممثلة خاصّة بالإرادة. ولأنّ هذه الأخيرة ستفرّغ كلفة لطلب الفائدة على كلّ مستوياتها فقد أطلق شوبنهاور جملة الشهيرة: (La volonté est inesthétique en soi) فعلا، ستعمل الإرادة ما في وسعها للهرب من الكيفيّات وتطويرها بدعم العلاقات. وفي هذا السّبيل ستقوم أوّلاً بتحويل أرومة الفرد الإستيطقيّة، بوصفه مؤثلاً (Le même) إلى واقعة ذهنيّة، تلتزم بحدّ نفسها وتسمّى "الهوّهو" (L'identique). دعوها في ذلك أنّه من المستحيل أن نقول إنّّه لا يوجد سوى الكيفيّات، بل لا بدّ أن يكون هناك شيء ما موجود دون أن يكون هو نفسه كيف ما.

1 مورييس مـرلـوبـونـتي، تقریظ الحکمة، ترجمة د. محمد محجوب، دار أمية، 1995، ص ص 65-66. من ناحيته أفلاطون صاغ نفس الحكم ولكن بأكثر جبرية حين اعتبر أنه: "ليس جيداً لأيّ صنف مفرد أن يترك صافياً ومنعزلاً بنفسه، وليس ممكناً أن يكون معاً. وإذا كان علينا خلق مقارنات لصنف واحد بالصنف الآخر، فليس هناك رفيق أفضل من معرفة الأشياء بشكل عام، ومن اختيار المعرفة التامة، إذا أمكن ذلك، اختياريها عن كلّ من أنفسنا في كلّ ناحية بشكل مائل". محاولة فيلوبوس، ضمن المحاورات الكاملة، مصدر مذكور، ص 369.

2 هنري يرغسون، الضحك، ترجمة د. علي مقلد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 1987، ص 100.

كذا يتم خفض الإستطقيّ بالارتباب في كل مظاهر الانبثاق خارج حدّ النفس، كما سيتمّ دعم كلّ مظاهر الشغف بالسلب وبقدرته على إيجاد ما هو غير موجود، ونعني بذلك الفائدة. ولا بدّ من الإشارة، أنّه، إذا كان هنالك أفراد معصومون من السأم بحيث أنّهم، ليس فقط لا علم لهم بهذا الوجود للسأم، بل لا يتخيّلون حتّى احتمال إمكانه. علامتهم أنّهم دائمو الحيويّة والحركة، ولا يتحمّلون البطالة اليقّة. فهؤلاء هم السعداء. ويحلّو لنا في هذا المقام أن نستمتع لحديث "رسل" عن طائفة من هؤلاء المعصومين من السأم وكيف يقارن بينهم وبين الفنانين، والطائفة المعنيّة بالحديث هي العلماء. يقول "رسل": "إنّ أسعد الناس من ذوي الثقافة العالية في المجتمع في أيامنا هذه هم رجال العلم، وأبرزهم غالبا من البسطاء، ويحصلون من عملهم على رضى عميق يستمدّونه من الأكل وحتى من الزّواج، وأمّا الفنانون ورجال الأدب فيرون من الطّبيعي أن يشقّوا في زواجهم، ولكنّ رجال العلم كثيرا ما يظنون قادرين على الهناء المنزليّ على الطراز القديم. والسبب في ذلك هو أنّ الأجزاء العليا من ذكائهم تكون مشغولة كلّيا بعملهم، ولا يسمح لها بالتّدخل في مناطق أو مجالات ليس أمامها دور تؤدّي فيها. وهم سعداء في عملهم لأنّ العلم في العالم الحديث تقدّميّ وذو نفوذ، وأهميته غير مشكوك فيها سواء من قبل أنفسهم أو من قبل من هم خارج اختصاصهم. ولذا لا ضرورة عندهم للانفعالات المعقّدة، طالما أن الانفعالات البسيطة لا تعترضها أيّ عقبات [...] وجميع حالات السعادة يمكن إدراجها في حياة رجل العلم. فهو يملك طاقة يسيطر عليها إلى أقصى حدّ، ويتوصّل إلى نتائج تظهر أهميتها ليس له شخصيا، فحسب، بل عند الجمهور العامّ، حتى وإن عجز عن فهمها، وهو في هذا أكثر حظا من الفنّان. فحين لا يتمكّن الجمهور من فهم لوحة أو قصيدة يستنتج أنّها رديئة، أمّا عندما لا يفهم نظرية النسبيّة فإنه يستنتج أنّ تعليمه غير كاف". أمّا "كيركغارد" فيشبه هؤلاء المعصومين من السأم بالحشرات عند قوله:

« Il existe une activité intarissable qui exclut l'homme du monde spirituel et le met au rang des animaux qui, instinctivement, doivent toujours être en mouvement. Il y a des gens qui possèdent le don extraordinaire de transformer tout en affaire, dont toute la vie est affaire, qui tombent amoureux et se marient, écoutent une facétie et admirent un tour d'adresse, et tout avec le même zèle affairé qu'ils portent à leur travail de bureau." ¹

هؤلاء، يجزم "كيركغارد"، لا يصيبهم السأم ولكن يصيبون غيرهم به. على نقض الأرستقراطيّة التي تحمل نواة سامها في داخلها. ولكن هل من قاسم مشترك بين الظاهرتين ويكون من شأنه أن يدقّق أسباب السأم؟ تحليل "كيركغارد" للسأم يحيل على الرّبط بينه وبين خبرة الفراغ. وهو نفس توحي "برتراند رسل" في الصفحة 124 من الكتاب موضوع النّظر. وما تقدّم من التحليل يسمح لنا، لا فقط بفهم لم كانت الإرادة ملكة لا إستطقيّة، بل لم ترتبط حتما بثنائي اثنين لها: إمّا بالحق الملائم للشغف بالسلب (La négativité) و بالإيجابيّة (La positivité)، إمّا بالسأم الموالي للإحساس بالخواء المترتّب على سفاهة اللّزوم الذي يريد للنفس أن تكون موجودا دون أن يكون هو نفسه كيف ما. لا عجب إذن أن ينتشر السأم في العصور الحديثة بشكل لا نظير له، بما أنّ الشغف بالسلب تمّ تعميمه بفضل تشميل النّظرة الأخلاقيّة للوجود كما يبيلورها بجلاء نموذج رجل العلم كما تحدّث عنه "رسل". إنّ نموذج المنحرف إستطقيّا الذي اختزل كلّ مقاصد الوجود إلى هدف وحيد: اندماجه في مجتمعه. ولكن لم كانت الطبقات العليا والأرستقراطيّة تشعر بالخواء وهي المندمجة في مجتمعاتها بشكل أفضل من اندماج الشغوفين بالسلب؟ هل هي البطالة؟

1 Kierkegaard, *L'ennui comme panthéisme démoniaque*, in *Kierkegaard : La difficulté d'être chrétien* ; Présentation et choix de textes par Jacques Colette, Les éditions du Cerf, 1964, 143.

يمكن تلّيف الجواب عن هذا السؤال عن "كيركغارد" مرة أخرى والذي يفصل فصلاً تاماً بين السأم والبطالة بقوله:

« Les dieux olympiens ne s'ennuyaient pas, ils vivaient heureux en une oisiveté heureuse. Une beauté féminine qui ne coud pas, ne file pas et ne fait pas de musique est heureuse dans son oisiveté ; car elle ne s'ennuie pas. L'oisiveté donc, loin d'être la mère du mal, est plutôt le vrai bien. L'ennui est le père de tous les vices, c'est lui qui doit être tenu à l'écart. L'oisiveté n'est pas le mal et on peut dire que quiconque ne le sent pas prouve, par cela même, qu'il ne s'est pas élevé jusqu'aux humanités. »

فكيف يفسّر إذن سأم الأرسطراطية وهي التمسكة ببطالتها؟

يمكن لبطالة الأرسطراطية، حسب "كيركغارد"، أن تكون بمنجاة من الحقد لكنها لا تتمتع بنفس المناعة بالنسبة إلى السأم. مردّ ذلك إلى كونها ليست نمطاً فنياً في الحياة. إذ حسب "كيركغارد"، لا تصبح الحياة فنية إلا بعد الإذعان لاقتضاء فقد الرجاء (Ce n'est qu'après avoir jeté l'espérance par-dessus bord qu'on commence à vivre artistiquement) من شأن هذا فقد أن يسمح بخبرة اللاشخصي والتحرر من الإيمان بإطلاقية مبدأ الهوّهو. ودليل عدم فقد الأرسطراطية للرجاء من المعنى ومن السلب الذي يحفّ به أنها لا تنسى أبداً، وعجزها هذا عن النسيان هو الذي يفصلها عن خبرات الإستطقيّ ويسجنها ضمن مجال حدّ النفس. وطبعاً، لا علاقة للنسيان الذي يجري الحديث عليه بأي شكل من أشكال ضعف الذاكرة، بل يتعلق الأمر، على النقيض من ذلك، بفاعلية توكيدية من أكثر الفاعليات توغلاً في الإستطقيّ. ولذلك عمدنا "كيركغارد" فناً ونُجول فيما يلي رأي المذكور في فاعلية النسيان فنثبت قوله:

« Mais c'est un art que d'oublier, et il eût fallu l'exercer à l'avance. Pouvoir oublier dépend toujours de la façon dont on se souvient ; mais la façon dont on se souvient dépend de son côté de celle dont éprouve la réalité. [...] L'âge qui se souvient le mieux, à savoir le premier âge, est aussi le plus oublieux. Plus on se souvient poétiquement, plus on oublie facilement, car le fait de se souvenir poétiquement n'est en vérité qu'une expression qui veut dire oublier. Lorsque mon souvenir est poétique l'événement a déjà subi la transformation qui lui a ôté tout ce qu'il avait de pénible. Pour pouvoir se souvenir ainsi, il faut être attentif à sa manière de vivre, surtout à sa manière de jouir. [...] C'est à force d'oubli qu'on peut mesurer l'élasticité d'un homme. Celui qui ne peut pas oublier n'arrivera pas à grand-chose. »

مريض السأم هو إذن ذلك المرء القويّ الذاكرة إلى حدّ لا يمكن له معه أن ينسى تحليليّة المتناهي التي يستند إليها نظام الهوّهو ومبدأ الأفراد. وهو مرض لا تبدو أعراضه على "أكلة البطاطس" الذين رسم "فان جوخ" بهجتهم وهم يتذوّقون لا تناهي أن يدوم دون أن يعبر للآن الذي يليه. فجاءت بهجتهم بهجة عتيقة لأنها أصلية وجاءت ساذجة لأنها تقوم على خلفيّة من النسيان لكلّ ما سلف. وهم في كلّ ذلك كأنهم رجع صدى ثقافيّ لمبدأ الحياة الأساسي، وهو مبدأ عدم التكرار إطلاقاً والذي يتطابق معه النسيان تماماً من حيث أنّهما يبلوران مع الطابع الصّرف (Pur) للوجود الإستطقيّ، وذلك لتخطي تماسكه لتماسك حوامله وعدم ارتهانه بدوامها. فنسيان الفرج مثل نسيان المؤلم يدلّ على تماثلهما على صعيد الصّرف، وكما يدلّ على أنّ حقيقتيهما الإستطقيّة التي تؤلّف بينهما تستند إلى واقعة أنّهما حوادث، أي انقطاعات أو ارتعاشات وفق عبارة "برغسون" التي سبق ذكرها.

مصادر الزَّخرفة

وهي الطَّبيعة والهندسة ولا تخلو منهما أيَّ زخرفة مهما قدم عصرها أو اختلف شكلها. فالطَّبيعة هي مرجع الرسَّامين لتعدّد أشكالها ووفرة ثروتها التي لا ينضب لها معين. قل لي من أين أتى المَزخرف قديما بنموذجه؟ وكيف اهتدى لأساس زخرفته؟ أُنزِلَ عليه وحيٌّ من السَّماء فألهمه؟ كلا. لا شيء أمامه سوى الطَّبيعة باختلاف الآراء واحتكاك العقول وإعمال الفكر هو أصل كلِّ ما تراه من أنواع الزَّخارف البديعة. والهندسة فضلا عما لها من الأشكال الكثيرة المؤسَّسة عليها كارتباط الخطوط والسَّطوح كما في الفنَّ الرُّومانيَّ القديم والتي نبغ فيها العرب بنوع خاصّ فلا يخلو أثرها من أيِّ شكل ومن السَّهل رؤية أثر الدَّائرة في الأشكال المبيَّنة بلوحة (72) ولو أنَّها غير مؤسَّسة عليها.

قواعد طَبِيعِيَّة

ولا تتف الطَّبيعة عند إمداد الرسَّام بنماذج فقط بل تلقي عليه دروسا قيَّمة في كلِّ ما يصلح له من القواعد واليك:

1. التَّكرار

وهو من أهمَّ قواعد الزَّخرفة، كثير في الطَّبيعة. أنظر إلى ثمرة الفول أو البسلة تر فيها هذه الظَّاهرة واضحة إذ تتعاقب الحبيبات واحدة خلف أخرى بنظام ثم انظر إلى غصن تر فيه الأوراق مصطفة على جانبيه بنظام بديع تارة متبادلة وطورا معكوسة كما ترى تدرجها في الصَّغر قلما قربت من النِّهاية.

والتَّكرار أبسط الطُّرق لتكوين الزَّخرفة إذ بتكرار أيِّ شيء طبيعيّا كان أو مصنوعا بنظام وعلى أبعاد متساوية تحصل على زخرفة ولو لم يكن ذلك الشَّكل في ذاته جميلا.

واليك تجربة بسيطة. خذ مثلا الأرقام الإنجليزيّة التي لا تخطر لك على بال وكررها كما في الأشكال (1،2،.....،19) لوحة (61) تارة معتدلة وأخرى مقلوبة تحصل على زخرفة.

انسج على هذا النِّوال فكما تصلح الأرقام للزَّخرفة تصلح الحروف الأبجديّة أيضا الإنجليزيّة كانت كما في الأشكال (21،20،.....،32) لوحة (61) والأشكال (5،6،7،8،9) لوحة (62) أو عربيّة كما في الأشكال (5،6،7،8،9) لوحة (62) والأشكال (1،2،3) لوحة (63) بتعديلها تعديلا بسيطا.

ولا يشترط في التَّكرار أن تكون الوحدة (الشَّكل المتكرّر) معتدلة بل لك الخيار ومطلق التَّصرّف في جعلها معكوسة أو مقلوبة أو متبادلة وهكذا مع مراعاة الدقّة عند التقسيم والنَّظام في العمل كما يلاحظ أن تكون الوحدة بسيطة خالية من التفصيلات الكثيرة التي تسبب إجهاد العين بتراكمها وأن تكون قصيرة عند التَّكرار.

ولتجنّب التَّكرار الملل يمكن إضافة بعض عناصر جديدة على الوحدة تجعل الشَّكل جذابا أو الإتيان بوحدات تتبادل مع الوحدة الأولى. وفضلا عما يسبِّبه التَّكرار من التَّناسق فإنَّه كثير الاستعمال في الزَّخرفة وبخاصّة في الإطارات كما أنّه يوفّر كثيرا من الوقت والمجهود اللازمين لإتمام الشَّكل.

2. التَّنَاسُبُ

وهو من أهمِّ قواعد الجمال في الطبيعة. عرفه اليونان فجاءت تماثيلهم أجمل وأكمل ما عرفه التاريخ من تناسب الأعضاء وتناسقتها. انظر الصُّورة الكبرى شكل (4) لوحة (63) فينقبض صدرك ويتألم شعورك من قببحها وعدم تناسب أعضائها ثم انتقل بعد ذلك إلى الصَّغرى فيتَّسع صدرك ويرتاح شعورك لجمالها وتناسبها. فإذا عرفت أنَّ هذا القبح الذي لا تودُّ رؤيته نشأ من عدم التَّناسب فكيف بك إذا كانت الزَّخرفة التي خلقت لتزيد من جمال الشَّكل وتكسبه حسنا وبهاء لا تناسب فيها.

إنك تنفر من شكلها وتتأذى من رؤيتها وتثور نفسك عليها وعلى منشئها.

فجمال الزَّخرفة متوقَّف على تناسبها فنسبة كل جزء للآخر وعلاقتها بالنسبة للحيز الموجودة فيه مع تناسب الألوان وتوافقها مدعاة لنجاحها وجمالها.

وليس للتَّناسب قانون يتَّبَع ولا قاعدة يقاس عليها فكلَّ ما فيها موكول إلى الذوق وقوَّة التَّمييز.

فإذا نظرت إلى شكل (14) لوحة (64) ثم إلى الشَّكل (15) فضلت الثاني على الأول رغم اتحادهما في الأساس.

ومن البديهي أن تساوى المساحات والأبعاد غير مرغوب فيه فالمستطيل المبيَّن بالأشكال (1،2،3،4) لوحة (64) والمربَّع شكل (7) والمثلث شكل (10) والدائرة شكل (12) المتساوية الأقسام لا تسرُّ الإنسان عند النَّظر إليها لعدم ثبوت العين على جزء معيَّن بل تظلُّ حيرى تنتقل من جزء إلى جزء دون أن تجد ما تستقرُّ عليه بخلاف الأشكال الأخرى (3،5،6،8،9،11،13) التي تجد العين فيها ما تتَّخذه قرارا لها ولا تلبث أن تعود إليه عقب تنقلها بين الأجزاء الأخرى.

3. التَّشْعَمُ

مما لا شك فيه أنَّ التَّوازي يسبِّب ملل العين فالخطَّان المتوازيان لا جمال فيهما عكس الآخرين الخارجين من نقطة مثلا أي متشعَّمين.

أنظر إلى قطعة القماش المبيَّنة بشكل (2) لوحة (39) فأيهما أجمل أشكلها وهي في هذا الوضع حيث تتشعَّع الثَّنيَّات من مكان تعليقها أم شكلها وهي منبسطة ومكوَّنة مستطيلا؟ وأيهما تفضِّل الرِّسم المنظور لمنزل مثلا أم المسقط الرَّاسيَّ له؟ لا جدال أنَّ في الأول قدرا كافيا من الجمال لا يوجد في الثاني.

فجمال الأزهار وتقابل بتلاتها في الوسط وخروج الأوراق من السَّاق وتشعُّع الرِّيش من الجناح والذيل إن هو إلَّا قليل من كثير في الطبيعة لا يعدُّ ولا يحصى حيث ترى هذه الظَّاهرة بوضوح كما يعمُّ استعمالها في الزَّخرفة (انظر اللُّوحات التَّالية) وهي عبارة عن تشعُّع الخطوط:

1. من نقطة كما في الشَّكل 1 لوحة 65.
2. من خطٍّ مستقيم كما في شكل 2.
3. من خطٍّ مائل أو منحني كما في شكلي 3 و4.

4. التماثل و التوازن .

وليتهما تنقسم جميع الكائنات الحية وسواء أكان التماثل في الطبيعة أم في الزخرفة فهو تساوى كل جزء مع الآخر بالنسبة إلى خط يقسم الشكل إلى قسمين كما في شكلي 5 و6.

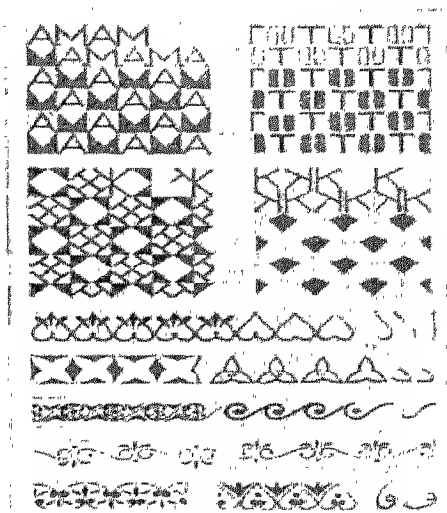
ومن السهل معرفة تماثل الشكل بمجرد النظر إليه بعكس التوازن ففيه لا يتماثل القسمان بالنسبة إلى خط المنتصف كما في شكلي 7 و8 ولذا فهو يحتاج إلى مهارة وشعور دقيق ومفصل عن الأول.

5. النمو التبادلي والنمو التبادلي.

- ويظهر التماثل والتوازن بجلاء ووضوح في نمو الأشجار والنباتات وينحصر في نوعين وهما :
 - النمو التبادلي. ويسبب ظاهرة التماثل وفيه تتفرع الأغصان والأوراق من الفرع الأصلي أزواجا متقابلة من ناحيته كما في شكل 9.
 - النمو التبادلي ويسبب ظاهرة التوازن وفيه يخرج الغصن من الفرع الأصلي ثم يستمر الأخير في السير قليلا ويعطينا الآخر كما في شكل 10.

ويلاحظ أن الفرع الأصلي يميل جهة النقطة التي يخرج منها الغصن أو الورقة أو الزهرة ثم يعود إلى الاعتدال والتوازن ويميل ثانيا جهة النقطة الأخرى وهكذا أي لا يكون مستقيما كما في النمو العكسي بل يصنع حركة تموجية ويكون ملتويا دائما. ويلاحظ أيضا أن التفرع يكاد يكون رأسيا في النباتات ذات السيقان المتخشب الجافة ومائلا في ذات السيقان الخضراء الغضة وهي الأكثر استعمالا في الزخرفة والأنسب لما نراه فيها من الانسجام والجمال وفرق بين الجنس الخشن والجنس اللطيف.

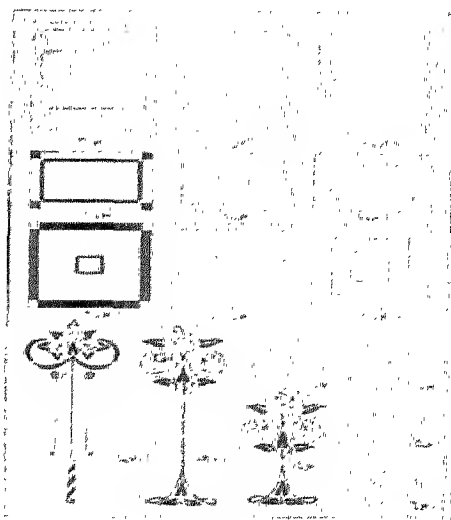
نجيب لوقا، الرسم والزخرف.



لوحة 62



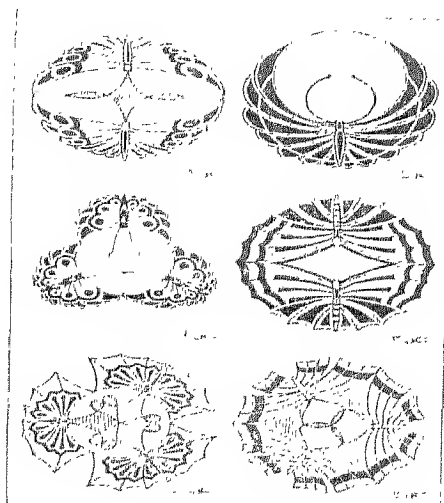
لوحة 61



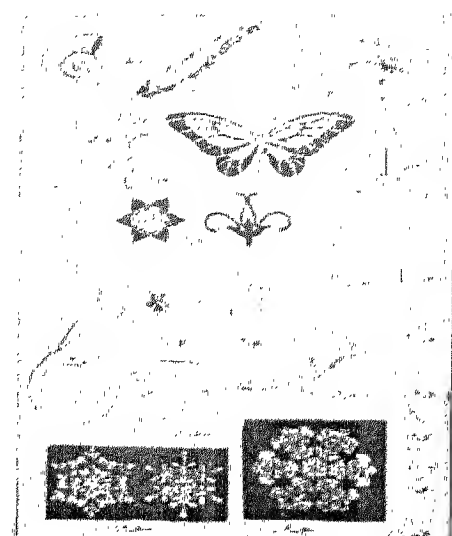
لوحة 64



لوحة 63



لوحة 72



لوحة 65



« Le flanc nu de la ménade allie la luxuriance de la sculpture hindoue à la rigueur plastique d'un Donatello. Et pourtant l'ensemble demeure dans les limites de la forme classique. L'extase revêt ici le caractère d'obsession sauvage des possédés, en comparaison duquel il nous semble que les bacchantes de Titien se livrent à des divertissements romantiques. Elles sont le produit le plus élevé de l'art décoratif, alors que la ménade relève encore de cette religion antique de la sensualité d'où le nu féminin, en définitive, tire son autorité et sa force d'impulsion ».

KENNETH CLARK, *Le Nu*, t. II, Hachette, 1969, p. 91.

هاشية

إن أقل ما يقال في موقف صاحب النص من الطبيعة أنه متناقض وأنه تنقصه جرأة تسمية القطّ قطاً. فهو من ناحية يجعل من الطبيعة نموذج الزخرفة النوالي (Son paradigme)، وهو من ناحية أخرى لا يتردد في إسناد الفن الزخرفي إلى قيم، ليست فقط غريبة عن الطبيعة، بل ومناوئة لها تماما.

وبخصوص المبدأ الأول الذي ادعى أن الزخرفة تستمد من الطبيعة والذي هو التكرار، فإنه من السهل التعرف على أن قائل هذا القول لم يتفرس البتة في الطبيعة كما هي في فعلية تحققها، وأنه لا يدركها إلا من خلال ذاكرته الثقافية. وإلا كيف يمكن أن يفوته أن مجال الطبيعة هو مجال اشتغال قوى مبرعمة (Des forces germinales) المعادة بالنسبة إليها ليست أبدا تكرارا وإنما هي اختلاف. ولذلك فإن الفرق المعياري الذي أقامه بحدة بين الوجه القبيح والوجه الجميل، هو في مجال الطبيعة مجرد اختلاف، وبالتالي فهو لا يستدعي التفور والتأذي والثورة التي اعتبر الكاتب أن صدورها عن المرء هو من بديهيات رد الفعل الطبيعي. فردود الأفعال هذه لا يمكن أن تكون طبيعية إلا إذا أدركنا الطبيعة بدلالة البدهاة المترتبة على "الفطرة" وعلى التربية وعلى التنشئة الثقافية.

كذلك يمكن القول عن مبدئه الآخر وهو طلب السكون والتوقف وتفضيل التوازن والتماثل ... إذ كلها كيفيات لا تنتجها الطبيعة وذلك بحكم أنها بؤرة من القوى التي لا تتوقف عن الحركة وعن التبدل. ولذلك قيل إن في مركز الطبيعة "سرا من السلبية" الذي يربك من حيث أنه ينقل عدوى تلك السلبية المذكورة¹.

كل شيء يدعو إذن للقول إن الزخرفة، بدل التزامها بالطبيعة، هي عاجزة عن تقرير وجود سلبية ضمنها تجعل من انقلاب العن (La métamorphose) قانون دوامها، أي سلبية تجعل الموجود يستمر في الوجود من خلال تواتر أفعال الإنبثاق خارج حد النفس. ولذا صح اعتبار النص إيديولوجيا لأنه لا يضع أسسه موضع مساءلة ولا يخضع تخومه لإقتضاء التخطي. إذ ليس من الصحيح القول فقط إن الزخرف لا يصدر عن الطبيعة، بل من الواجب القول إن رهان الزخرف الأعظم هو نفي الطبيعة عبر ادعاء تقويمها وإصلاحها. وحاصل القول إن الزخرفة تستجيب لمقتضيات عملية نفس إستطقي غايتها استبدال مبدأ التنوع الطبيعي بمبدأ المطابقة. ذلك بهدف "تطبيع" نواميس الذهن وقيم الثقافة. ولذلك فإنه حين يُعرّف سوسولوجيون من أمثال "بورديو" الفن بأنه ممارسة الغاية منها تحويل ما هو ثقافي إلى طبيعي فإننا لن نكون متأكدين من أنه لا يأخذ الفن مأخذ الزخرفة.

والواقع أن المسألة ليست بسيطة. فمبدئيا، الزخرفة حد معقد يوحد بين الإمتداد والديمومة ويجعل الزمان والمكان عيّنين. مع ذلك تظل الزخرفة ملتزمة بالشرط الرمزي كما عيّنه "أفلاطون" والذي نذكر بنصه ها هنا مجدداً: "ليس جيداً لأي صنف مفرد أن يترك صافيا ومنعزلاً بنفسه، وليس ممكناً أن يكون معاً. وإذا كان علينا خلق مقارنات لصنف واحد بالصنف الآخر، فليس هناك رفيق أفضل من معرفة الأشياء بشكل عام، ومن اختيار المعرفة التامة، إذا أمكن ذلك، اختيارها عن كل من أنفسنا في كل ناحية بشكل معاقل". معنى ذلك أن الزخرفة تطلب التعمين ولكن لا تريده إستطقياً وتريد الحركة ولكن لا تقبل بها طبيعية وعضوية. نقيضة: طلب الحركة خارج مجال العضوى والحي. وربما لأمر كهذا، صرح "باسكال" قائلاً قولته الشهيرة: "إن الرسم الذي يعجبنا بتشابه الأشياء التي لا يسعها أن تعجبنا، هو لعمري لغو". فهذه الأشياء لا يسعها أن تعجبنا... لأننا لا نراها. ذلك أن مركز سلبيتها، الذي سبقت الإشارة إليه، يبدلها و"يفطعها". لا عجب أن يرفض رسام جعل هو

1 يمكن مثلاً ذكر ملو-بونتي الذي، لبيّن تهافت موقف ديكرات الذي يريد أن يحذف اللغز الذي تمثله الرؤية يكتب ما يلي: "إن أحداث الجسم "تشيدتها الطبيعة" لكي تعطينا هذا أو ذاك لنراه. إن تفكير الرؤية يعمل حسب نظام وقانون لم يعطهما هذا التفكير لنفسه، فهو ليس حاصل على مقدماته الخاصة، وهو ليس فكراً حاضراً تماماً أو فعلياً تماماً، وثمة في مركزه سر من السلبية". موريس مرلوبونتي، العين والعقل، ترجمة د. حبيب الشاروني، منشأة الناشر المعارف بالإسكندرية، 1989، ص 52.

الآخر من التَّوَام مع الحياة دَيِّنَهُ بكلِّ حِدَّةٍ كُلِّ علاقة مع الرَّخْفَةِ، عنيْنَا بالحديث "فنسنت فان جوج". ويحلُّو لنا في هذا المقام أن تتوقَّف عند الحوار الذي تخيَّل "إيرفنج ستون" حصوله بين "فان جوج" و"جوجان" والذي نقدرُ أنه لا يخلو من صلاحية يُعْتَدُّ بها:

"صرَّح جوجان لفنسنت قائلاً:

- لن تصبح فناناً يافنسنت، إلَّا إذا صرت قادراً على تأمُّل الطَّبيعة في مجالها، ثمَّ العودة إلى مرسمك، ورسمها في المرسم بأعصاب باردة.

- لا أريد أن أرسِم بأعصاب باردة يا أهبل. وإنما بأعصاب حامية! ولهذا جئت إلى [مدينة] آرل.
- غير أن كلَّ ما قمت به من عمل هنا، إنَّما هو نسخ ذليل عن الطَّبيعة. وينبغي لك أن تتعلَّم كيف ترتجل عملك.

- أرتجل؟ يا إلهي الرَّحيم!
- وثمة شيء آخر، هو أنَّه كان يحسن بك أن تغيد من كلام "سورات". إنَّ الرِّسم فنٌّ مطلق يا ولدي. وليس فيه متَّسع لقصصك وأخلاقيَّاتك التي تضمَّنه إيَّها ..

- أنا أضمنه قضايا أخلاقية؟ إنَّك مجنون.
- وإذا كنت ترمي إلى الوعظ يا "فنسنت"، فارجع إلى الكنيسة. لأنَّ الرِّسم ليس إلَّا اللَّون والخطُّ والتَّشكيل، لا غير. وقد يمكن للفنان أن يعيد تصوير ما في الطَّبيعة من زخرف، على أن لا يعتدِّي ذلك. شخَر فنسنت قائلاً:

- أتتكلَّم عن الفنِّ الزَّخرفيِّ؟ إذا كان هو كلَّ ما تستمدُّه من الطَّبيعة فأحرى بك أن ترجع ثانية إلى بورصة العقود [إشارة إلى عمل "جوجان" السَّابِق].

- لو فعلت هذا، فسوف آتي لسماع مواعظك الكنسية في صباح أيَّام الأحد. قل لي أنت يا زعيم، ما الذي تستمدُّه من الطَّبيعة؟

- أستمدُّ منها الحركة يا "جوجان"، وأستمدُّ منها إيقاع الحياة.
- مليح، لقد فرغنا.

- إنَّني إذ أرسِم شمسا، فإنَّما أهدف إلى أن أجعل النَّاس يحسُّونها دَوَّارة بسرعة مخيفة، وهي تشعُّ موجات الضَّوء والحرارة بقوة هائلة. وإذ أرسِم حقل حنطة، فإنَّما أهدف إلى جعل النَّاس يحسُّون أنَّ الذَّرات الكائنة في حبة القمح تتدافع لكي تبلغ نموَّها وتفجَّرها النَّهائي. وإذ أرسِم تَفَّاحة، فإنَّما أهدف إلى جعل النَّاس يحسُّون أن عصير تلك التَّفَّاحة مندفع من قلبها ليخرج من جلدتها، وأنَّ البذور تجاهد للخروج إلى العالم الخارجيّ لكي تؤتي ثمرتها من جديد!¹

فخوف "فنسنت فان جوج" من الرَّخْفَةِ هو ما يفسِّر انصراف رسومه عن الجمال إذ منزلق الرَّخْفَةِ ينخر داخلياً وتكوينيّاً مفاهيم الجمال وتصوراته. فمنذ "أفلاطون" ارتبط الجمال بالمطابقة التي تعيد الذاكرة إنتاجها والتي تحيلها على المِثْلِيَّة. معنى ذلك أنَّ قوام الجمال هو نقل لخبرة إستطيقية من مجال الحواسِّ المفردة (ذوق ولس وشم) إلى مجال الحواسِّ المشتركة (سمع وفهم وإبصار)². وإذا كانت المبادرة التي يتجشَّم تَبَعَاتُها الفنَّان تُمثِّلُ خامرة وخميرة المعاناة الفنيَّة والإبداعية، فإنَّ القبول، بعد ذلك بمضمون هذا الثَّقَل وإدراجه ضمن أوليَّات

1 إيرفنج ستون، فنسنت فان جوج: الرواية الكلاسيكية لحياة عاشها بين الشهوة والحرمان، ترجمة ناهض منير الريسو منشورات وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية، دمشق، 1966، ص 465-466.

2 يقول سقراط، ضمن أولى محاولات أفلاطون لتعريف الجمال: "لست أرمي إلى إدراج جميع اللَّذات، بل ما نستمتع به عن طريق حاسَّتي السَّمْع والبصَر لدينا فحسب". و يواصل كلامه قائلاً: "سيضحك علينا الجميع لو قلنا إنَّ الأكل لا يبعث لذة، بل هو جميل، أو إنَّ الرَّائحة الذكيَّة لا تجلب لذة، بل هي جميلة".

الاندماج الاجتماعي لا يلبث أن يحول ما كان خبرة فنية إستيطيقية إلى بنود جمالية زخرفية. ذلك أن القبول التام لمقترح النقل كما تعاطاه الفنان لحساب الجميع من شأنه أن يحول مضمون تلك الخبرة إلى محل مشترك وهو ما يفقدها ضاربا هاما من زخمها الحسي ويبلوها في المقابل بضارب كبير من التجريد والاصطناعية. وهو علة تحول عدد كبير من الأعمال الفنية إلى محض زخرف يتملق العين ويؤيد الذاكرة في تطبيع القيم الثقافية السائدة. وفعلا، إذا كان تميز الفنان يتمثل في تأليفه بين خبرة الوجد (L'émotion)، وهي خبرة مفردة، وبين اقتضاء المسرحية، فإن الزخرفة لا تأخذ على عاتقها خبرة الفنان بدون أن تستوعبها وذلك باختزال ما تتضمنه المذكورة إلى مسرحية تتطابق مع الشهديّة وتخلو من كل وجد، أي اختزالها إلى عرض معين يصور حدثا واحدا للجميع. لا عجب إذن أن تواتر الأصوات المنبهة إلى انتهاء الفن بعد أن قام العقل العملي في المجتمعات الغربية بتضمين كل إنتاجاته واعتمادها في عملية التنشئة والدمج الاجتماعيّين. من ناحيته "ستراوس" لم يقف عند التنبية. فهو يتحدث عن شعور "بالضعينة حيال التكميبيّة وفن الرسم المعاصر، لشعور [ه] بأن فن الرسم المشار إليه [...] لم يف بما كان يعد به". ويضيف قائلا: "ما كان ينطوي في نظري، أيام مراهقتي، على دلالة ميتافيزيائية، تدني إلى رتبة ما يسميه الأمريكيون زخرفة داخلية"¹. ويبرر "ستراوس" حكمه فيقول: "مشكلة التكميبيّة هي أن طبيعتها طبيعة من الدرجة الثانية، طبيعة ناتجة عن التفسيرات أو المعالجات السابقة. ولعل مستقبل الفن، إذا كان له مستقبل، يتطلب استئناف الإتصال مع الطبيعة في حالتها الخام، المتعذر بالمعني الضيق [...] إنني أتوقع، من أجل ضرب من تجديد الفنون التشكيلية، مما يسمى اليوم فن الرسم الفولكلوري أكثر مما أتوقع من أبحاث الفنانين التكميبيين والتجريديين العلمية بأسرها".

وفعلا، يجوز القول إن الزخرف هو "تورم المقاربة النظرية للأشياء". فإذا كان قوام الموقف النظري قدرة على التنبؤ وعلى الإستباق، فإن الزخرف يضخم تلك الأولوية لحد إلغاء كل إمكان انبثاق مستحدث. واليوم، يبدو أن الفن أصبح يتمتع، ضمن المجتمعات الغربية، بشمولية حضور ويقدر مطلق من الوجهة المعيارية إلى الحد الذي أفقد أولا الفرد الغربي أصالته في العمل وفي التصرف اليومي والتلقائي، وأفقد الفن ثانيا قدرته على الإرباك وعلى تحريك السواكن. وإذا كان مؤرخ للفن مثل (Alois Riegl) يعين للفن هدفين وخطتين: الأولى تصوّرية والثانية زخرفية². وإننا لا نخاله، لو تأمل وضع الفن اليوم، إلا مستغربا من درجة نجاح الزخرف في استيعاب الوظيفة التصورية. وإجمالاً، فإن كل شيء يدعو للظن أن الزخرفة مارست على اللوحة نفس التأثير الذي مارسته الشاشة على السرد. وهو التأثير الذي أخبر عنه (Andy Warhol) حين قال:

« J'ai toujours soupçonné que je regardais la télé au lieu de vivre la vie. On dit parfois que les choses irréelles se produisent au cinéma, mais c'est plutôt dans la vie que les choses arrivent de manière irréelle. Le cinéma rend les émotions si fortes et si vraies, que quand quelque chose vous arrive réellement, c'est comme si vous regardez la télé – vous ne ressentez rien ».

أما "جورج دوهامال" فإنه قد صبّ جام غضبه على السينما التي يتهم صورها بالنفاذ إلى المجال الذي يفترض أن يكون وقفا على أفكاره الشخصية:

« Je ne peux plus penser ce que je veux, les images mouvantes se substituent à mes propres pensées ».

1 كلود ليفي ستراوس، الأنثروبولوجيا البنيوية، الجزء الثاني، ترجمة د. مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد، دمشق، 1983.

2 راجع خاصة كتابه: Grammaire historique des arts plastiques, traduit par Eliane Kaufholz, Klincksieck, 1978.

النقد الفني

كيف يمكن، إزاء هذه الشواهد، الدِّفاع عن الرَّأي القائل إنَّ التَّدْوَق الإستطِيقِيَّ للفنِّ أعظم قيمة من تَدْوَق الطَّبيعة؟ إنَّ ذلك يكون أَوَّلًا عن طريق الإشارة إلى واحد من أوضح الفوارق بين العمل الفني والموضوع الطَّبيعيّ، وهو أنَّ للأوَّل "إطاراً" أمَّا الثاني فلا. فالفنان يضع لعمله حدوداً، إذ أنَّ الكتاب أو المدونة الموسيقية يبدأان وينتهيان عند نقطة معيّنة، واللوحة يحدها إطارها، والتَّمثال والمبنى تحدّهما سطوحهما الخارجية. غير أنَّ الطَّبيعة لا تضع "إطاراً" لمنظرها الرِّيفيّة أو خلجانها البحريّة أو تكويناتها السَّحابية بحيث تبدأ هنا على وجه التَّحديد وتنتهي هناك بالضبط.

فما الذي يستتبعه ذلك فيما يتعلّق بالقيمة النسبية للموضوعات الفنيّة والطَّبيعيّة؟ هل يؤدي وجود "الإطار" بذاته وفي ذاته إلى جعل الفنِّ أعظم قيمة؟ قد نقول إنَّ "الإطار" ينظّم الموضوع الفنيّ ويوحّده، وإنَّ هذا أمر له قيمته، لأنّه يربط بين أطراف تجربتنا التي لن تكون، بغير هذا الإطار، إلاّ مهوشة لا شكل لها. وفي مقابل ذلك يفتقر المنظر الطَّبيعيّ إلى إطار، وبالتالي لا تستطيع العين والدَّهن أن تحيط به. غير أنَّ هذه الحجّة ليست قاطعة. ذلك لأنّه على الرّغم من أنَّ الطَّبيعة تفتقر إلى إطار عندما توحّد فحسب، خارج الإدراك البشريّ، فإنَّ هذا لا يصدق عليها عندما تترك بطريقة جمالية. فنعدنّذ يفرض المشاهد ذاته إطاراً على المنظر الطَّبيعيّ، فيختار ما سينتبه إليه جماليّاً ويضع هو ذاته حدوداً له.¹ ونحن جميعاً نفعل ذلك في وقت ما. "فلا بدّ، لكي يُرى المنظر الطَّبيعيّ، من أن يُنشأ ويُشكّل (Composed). ولو كان لدى المرء إدراك ثاقب وخيال خصب، لاستطاع أن "ينشئ" منظرًا طبيعيّاً ذا قيمة جماليّة كبرى، أعني منظرًا قد لا تقلّ قيمته، وربّما زادت، عن كثير من اللّوحات التي تصوّر مناظر طبيعيّة. ولكن معظمنا بطبيعة الحال لا تتوافر لديه القدرة على القيام بهذا العمل، وهي القدرة التي يملكها الفنّان بدرجة ملحوظة، وفضلاً عن ذلك، فلمّا كنّا لا نستطيع تغيير المنظر في الطَّبيعة، فإنّه قد يتضمّن شواثب أو عناصر زائدة، يمكن استبعادها في العمل الفنيّ. لذلك يمكننا أن ننتهي إلى أنَّ هذه الحجّة لا تثبت سوى أن الأعمال الفنيّة في عمومها ذات قيمة أعظم، بفضل وحدتها، من المناظر الطَّبيعيّة، لا أنّها ينبغي أن تكون كذلك دائماً بالضرورة.

ومع ذلك فإنَّ الأستاذ ت. م. جرين لا يوافق على هذا الرَّأي. فهو يثير السَّؤال الآتي: "حتّى لو فرضنا على الطَّبيعة إطاراً، وقرّنا بإرادتنا أن ندرج في إدراكنا الأسْطِيقِيَّ هذا القدر وحده ولا شيء غيره ممّا يقع أمامنا، فهل يكون من الممكن، على أيّ نحو، الاهتداء إلى منظر أو موضوع طبيعيّ يكون تنظييمه الشَّكليّ مرضيّاً من الوجهة الجماليّة بقدر ما يكون العمل الفنيّ"². ويعتقد الأستاذ جرين أنَّ الجواب بالسَّلب. ومع ذلك، فقبل أن نقرّر إن كانت الطَّبيعة "مرضية من الوجهة الجمالية بقدر ما يكون العمل الفنيّ"، فلا بدّ لنا من أن نتساءل: "أيّ عمل فنيّ؟" إنَّ من الواجب ألاّ نتحدّث عن « الفنِّ » بالمعنى المثاليّ، وكأنّ، لجميع الأعمال الفنيّة قيمة عظيمة. فمن الواضح لسوء الحظّ، كما نعلم جميعاً، أنَّ كثيراً من الأعمال الفنيّة ضئيلة القيمة أو رديئة، نظراً إلى عيوب في "تنظيمها الشَّكليّ". ولو قارنّا هذا النّوع من الأعمال ببعض المناظر الطَّبيعيّة لكان الحكم قطعاً

The Sense of Beauty, N. Y., Scribner's, 1936, p. 101.

1 جورج سانتيانا، الإحساس بالجمال، ص 101.

2 تيودور م. جرين، الفنّون في النّقد.

Theodore M. Greene, *The arts and the art of criticism*, rev. ed., Princeton U.P., 1947, p. 9.

لصالح الطبيعة. وهكذا نرتد مرة أخرى إلى النتيجة القائلة إنه ليس ثمة إجابة عن هذا السؤال، في هذا الجانب أو ذاك، تصدق في جميع الحالات. وثمة شيء آخر ينبغي أن يستقر في أذهاننا، وقد سبق لنا أن ذكرناه: فحتى لو كان هناك منظر في الطبيعة له "تنظيم شكلي" عظيم القيمة، فإن معظمنا لن نتاح له فرصة مشاهدته. ذلك لأنه لن يكون باقيا وقابلا للمشاركة فيه كما هي الحال في معظم الأعمال الفنية.

ولكن لنفرض جدلا أن سؤال الأستاذ "جرين" ينبغي أن يجاب عنه بالسلب. إنني أعتقد مع ذلك أن الطبيعة تكون لها في بعض الأحيان قيمة إستراتيجية عظيمة الأهمية، لا بشيء إلا لكونها تقتدر إلى "التنظيم الشكلي" بمعناه المعتاد. وأنا أعني بذلك تلك المناظر الطبيعية ذات الضخامة والقوة الهائلة، التي تبدو وكأنها تطفئ علينا من كل جانب، وتشعرنا بأننا أقزام. فهي تبدو وكأنها تخرج عن كل إطار تحاول أن نفرسه عليها. فلنتصور مثلاً منظراً طليقاً للمحيط خلال عاصفة، وطريقة رد فعلك وأنت تمتد ببصرك إليه حتى الأفق ثم ترتفع نحو السماء الواسعة الداكنة. إن هذا المنظر يتصف بتلك "الضخامة" التي تسمى عادة بـ "الجلال". وأنا أشك في قدرة أي عمل فني على تحقيق مثل هذا الجلال. وبالنسبة إلى تجربتي الخاصة، فأني أعتقد أن أكثر الأعمال الفنية التي أعرف جلالها هي "الملك لير" لشكسبير. وقد تحدث الناقد العظيم "أ. س. برادلي" عن "النطاق الهائل لهذا العمل"، و"تداخل الخيال الرفيع، والعاطفة النفاذة، وروح الدعابة" فيه، وعن "ضخامة الرعدة التي تسري في الطبيعة وفي الانفعال البشري"¹. ومع ذلك فحتى هذا العمل العظيم بحق، قد لا يثير أبداً تلك الاستجابة التي تؤدي إليها بعض مناظر الطبيعة. ومن هنا فإن من الواجب، عند وضع القيمة الجمالية للفن في مقابل القيمة الجمالية للطبيعة، من حيث وجود إطار أو عدم وجوده، أو من أية ناحية أخرى، أقول إن من الواجب إيضاح نوع القيمة الجمالية الذي يدور حوله البحث. ذلك لأن الطبيعة قد تكون قاصرة في أنواع معينة من القيم، ولكنها متفوقة في أنواع أخرى.

ولقد أكدنا، في مناقشتنا "للإطار"، النشاط شبه الإبداعي للمدرك في تذوقه للطبيعة. غير أن من الواجب ألا ننخدع بهذه الحجة بحيث نتصور أنه لا يلزم لتذوق الفن نشاط مماثل.

فوجود إطار يدخل في تركيب الموضوع الفني ليس في ذاته كافياً لإضفاء تنظيم بنائي عليه. فالإطار وغيره من الوسائل يستخدم في إضفاء نظام على العمل، بحيث يوجه انتباه المدرك في اتجاه معين. وهكذا نجد في الرواية أو المسرحية أن الشخصيات تقدم إلى القارئ. وينشأ صراع بين الإرادات، وتزداد العقدة تشابكاً ثم تحل في الجزء الختامي. ومع ذلك فليس تسلسل الحوادث كما حدده الفئان. بل إن في استطاعة القارئ في كثير من الأحيان تفسير الروايات والمسرحيات على عدة أنحاء مختلفة. وتبعاً لكل تفسير، يكون للعمل تنظيم مختلف. وعلى ذلك فقد توجد اختلافات رئيسية في الرأي حول تحديد أهم جزء في العمل. (ومن الجائز أن القارئ حضر مقرراً في الأدب طلب إليه فيه أن يقرر أين توجد الذروة في العمل الذي كان يدرسه). وبعبارة أخرى، فعلى الرغم من أن للعمل بعض النظام داخل إطاره، يوجه إدراكنا ويتحكم فيه، فلا بد أن يسهم القارئ بدوره بتصويب إيجابي، وذلك بأن يضع بنفسه الطريقة التي سينظم بها العمل في تجربته الخاصة. ويظهر ذلك بوضوح أكبر في حالة الغنون الأخرى. فمن المعروف أن العازفين وقواد الفرق الموسيقية المختلفين يمكن أن يتباينوا تبايناً شديداً في

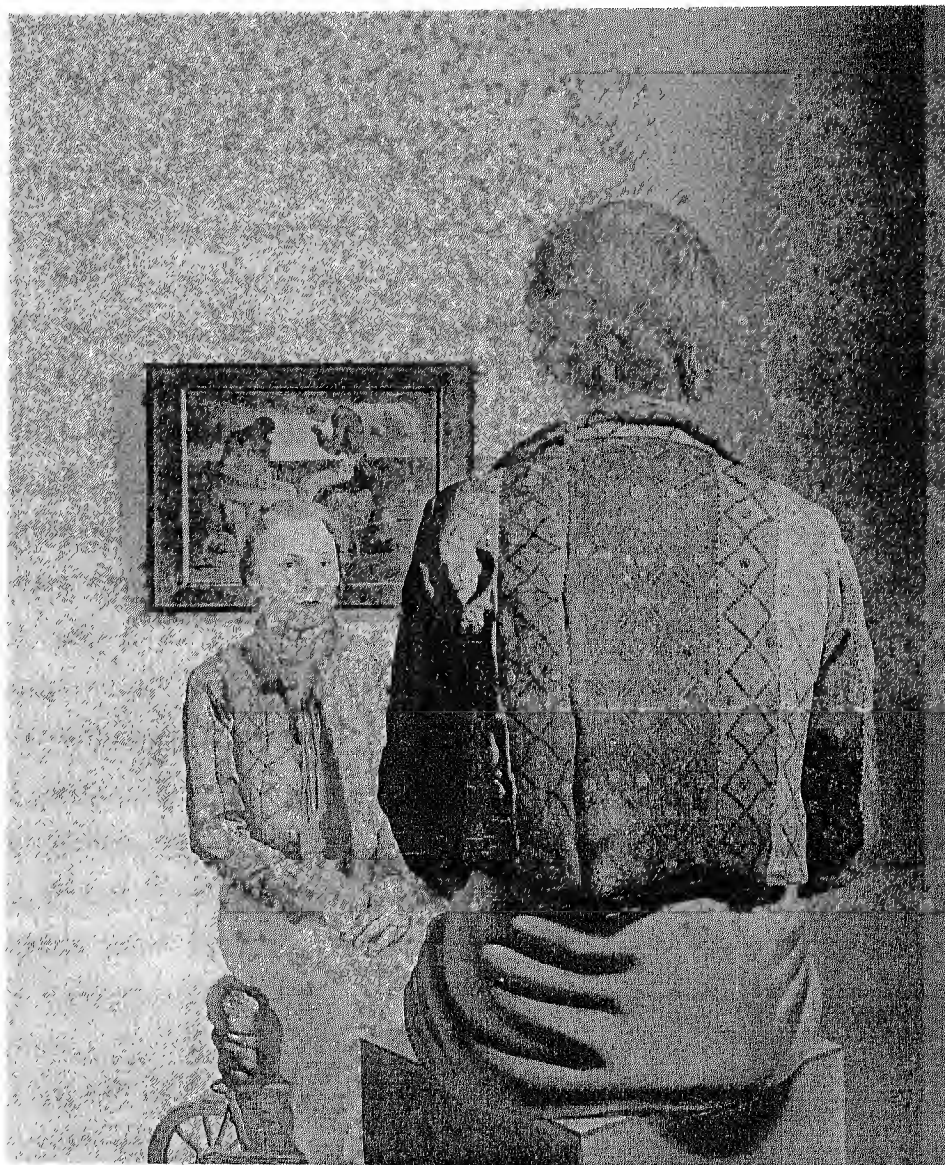
1. س. برادلي: التراجيديا الشكسبيرية. A. C. Bradley, *Shakespearean tragedy*, London, Macmillan, 1952, p. 247.

تفسير (وأداء) القطعة الموسيقية الواحدة. فأحد عازفي البيانو يزيد تأكيد فقرة معينة يقلل عازف آخر من أهميتها، و"يشيد" أحد قواد الأوركسترا ذروة عن طريق الإيقاع وحجم الصوت في الأوركسترا، وما إلى ذلك، على حين أن غيره لا يفعل ذلك. وفي التصوير والنحت، ينبغي على المشاهد أن يحدّد الجزء الذي سيوجّه إليه انتباهه أولاً من العمل الفني، والمسار الذي ستأخذه عينه في العمل بأكمله. وهنا أيضاً يحدّد الفنان اتجاهات عامة للاهتمام في عمله، قد ترشد المشاهد، ولكن يظلّ هناك مجال كبير "لقراءة" العمل على أنحاء متباينة.

وخلاصة القول إنّ الانتباه والتفسير الانتقائيّ يتمثّلان في تجربة الفنون كما يتمثّلان في تذوّق الطبيعة. وبقدر ما يشير العمل الفنيّ إلى الاتجاهات التي ينبغي على الإدراك والتفسير السير فيها، يكون مجال النشاط الإيجابي للمشاهد أقلّ ممّا هو في حالة تذوّق الطبيعة. غير أنّ القارئ بين الاثنين، كما حاولت أن أثبت، إنّما هو فارق في الدرجة، وليس من الصواب أن نجعل منه تقسيماً ثنائياً قاطعاً.

جيروم ستولنيتز، النقد الفنيّ، ترجمة د. فؤاد زكريّا،
المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 2، 1981، ص 64-68.

”فجميع الغرائز التي لا مجال لتصريفها، أو التي تحول قوّة قمعية ما دون انفجارها في الخارج، تنقلب إلى الدّاخل. هذا ما أسمّيه فعل الاستدخال الذي يقوم به المرء. بهذه الطّريقة تنمو لديه فيما بعد ما سيسمّى بـ”نفسه“. العالم الدّاخل كلّهُ نما و تجسّم بعد أن كان بالأصل رقيقاً يحشر بين الجلد و اللحم. لقد اكتسب عمقا و عرضا و ارتفاعا بعدما أعيق امتداد الإنسان إلى الخارج“¹.



« Le cadre est aussi le pourtour du miroir [...] Quitter le cadre, c'est se donner la liberté de jouir avec toutes les images du corps. Revenir vers le cadre, c'est retrouver une image référentielle qui prend valeur de vérité. Pourtant, le miroir est aussi un leurre, l'image reflétée n'est pas à l'origine des autres images, elle dit à la fois : "C'est toi et ce n'est pas toi !" »².

1 نيتشه، أصل الأخلاق ..، مصدر مذكور، ص 79، (فقرة 16) (التّشديد من الكاتب).

Henri-Pierre Jeudy, *Le corps comme objet d'art*, Armand Colin, 1998, pp. 37-40.

حاشية

يقول "موليم العروسي" في كتابه الفضاء والجسد: "إنَّ الحائط يخطّ ويقطع الفضاء الذي يعطى لنا نحن الأحياء لنكون في الأنس والحميمية. إنَّ طريقتي الفنَّان والمهندس المعماريَّ تتقاطعان هنا، من حيث أنَّ كلاً منهما يحدّ فضاءً ويُسمِّيهِ، ليكون مكاناً لحدوث الحركة أو يهب الكلَّ لتتجلّى فيه الحقيقة"¹. وهو الإشتراك الذي قد توشّر عليه اللغة من خلال الصلّة الممكنة إيجادها بين مصطلحي رسم وترسيم. وهو تقارب تشهد عليه الحركة الفنيّة التشكيلية المغربيّة كما يحدث عنها "موليم العروسي" في كتابه المذكور. فبعد أن يجزم أنّه قد أخذت فكرة الجدار حيّزاً هاماً من تاريخ الفنّون التشكيلية المغربيّة، وأنَّ للحائط معنى تشكيليّاً، يلاحظ "موليم العروسي" أنَّ جماعة من الفنّانين الشباب المغاربة الذين رجعوا إلى بلادهم وهم في حالة غليان ثقافيّ وحضاريّ يُعيّد الاستقلال، تمسكوا بمسألة الجدار. ويضيف "موليم" قائلاً: "والجدار بالصدفة يأتي من "جذر" ويحيل على الجذور. بعد ذلك يضيف ملاحظاً أنّه "بينما يركّز البعض على فكرة أخرى في الجدار ألا وهي "الحائط" بمعنى الإحتواء والمقدّس، يركّز الآخرون على الأشكال والكثافة. تبتعد المجموعة الأولى عن فنّ الأرابيسك كما يمكن أن يستشف من كثير من الأعمال، وتحاول أن تبرز الحائط كذاكرة تروي الزمن. أما الثانية فرغم استعمالها لتقنيات الضوئ التي تفاجئك وأنت تسير تحت الظلّ، فهي توحى بكل هذا دون أن تلجأ إلى أي نوع من أنواع التشخيص، بل تبني عملها على عمق يقترب لونياً من الجدار، ويحفر على السطح كوّات من الضوئ. لهذا تأتي لوحاتها بسؤال فلسفيّ هامّ حول ماهية المقدّس الذي لن نجيب عنه، إلّا إذا قمنا بتحليل جدّيّ لماهية الحائط وماهية الجدار كمفهومين فلسفيّين جماليّين".

كلّ شيء يدعو إلى القول إنَّ الفرق بين الجدار والحائط يعكس، أو يواصل على نحو من الأنحاء التّباين القائم بين ضربين من الفنّ: فنّ يضطلع بمهمّة وراثيّة وفنّ يستند إلى إبداعات الفنّانين، أي فنّ يهدف إلى إقامة اتّصالية مباشرة مع الطّبيعة قبل اعتمادها رابطة اجتماعيّة وفنّ يطرح الوعي الإنساني، مسلحاً بالمعرفة التي ينتجها ذاتيّاً، كمكوّن ومؤسّس للعالم. ومن الطّبيعي في مثل هذه الحالة، أن يطلب الفنّ الأوّل قيماً إستطيقية مطلقة في حين سيلتزم الفنّ الثاني باستخراج معيارية من ذاته وأن يخلط التجربة الإستطيقية بالتّجربة التّاريخيّة. وهي التّجربة الإستطيقية التي ستكفّ، نظراً إلى هذا الرّبط بين الإستطيقية والتّاريخيّة، عن أن تكون مطلقة لتصبح مجرد جمالية. على أنّ ما تصوّره عبارتنا على أنّه اختزال للإستطيقية أدركته المجتمعات التي أنجزته من خلال ظافرية (Triumphalisme) تؤكّد في المقابل على أنّ الغاية من الرّهان هو "فكّ السّحر" حسب عبارة "ماكس فيبر". وبحكم أنّ ما بدأه الغرب منذ الحداثة اليونانيّة الأولى، قبل أن يرسخه عصر الأنوار، ما زال في وطننا العربيّ قيد الصّيّغة والمساومة التّاريخيّة، فإنّه ما زال بالإمكان التوفّر على عينات من هذه الظّافرية المذكورة دونما حاجة للرّجوع إلى خطابات القرن التاسع عشر الفلسفيّة. ولو شئنا عدم مغادرة "موليم العروسي" وكتابه "الفضاء والجسد" لأمكن لنا أن نستعير منه مثال "عبد الله العروي" وموقفه من علاقة المجتمع العربيّ بالمكان كعيّنة نموذجيّة لما نحن بصده. وفعلاً يذكر "موليم العروسي" أنّ "عبد الله العروي" قال، في استجواب له مع مجلّة (Librement) ما يلي: "ما ألاحظه بصدد الرّسم التّجريديّ بالمغرب هو ما كنت أرثي له بالنّسبة إلى الرواية: غياب تمثّل مباشر للواقع... لقد كنّا دائماً سلبيين تجاه الطّبيعة بمعنى أنّنا لا نريد أن نرى فيها إلّا أثر الخالق. ما يحزنني هو أنّه إذا أردنا، بعد خمسين أو مائة سنة أن نكون فكرة عن المشهد المغربيّ، عن

1 موليم العروسي، الفضاء والجسد، منشورات الرّابطة، 1996، ص 37.

الطبيعة المغربية، فلن نستطيع أن نطلب من الرسم أن يساعدنا على ذلك: كيف كانت الطبيعة في محيط الدار البيضاء أو الرباط؟ أمام هذا السؤال سوف يبقى فن الرسم أبكم". لقد وجد "موليم العروسي" في كلام "عبد الله العروي" ما يُذكر برأي عبّر عنه "أفلاطون" بصدد الرسم في محاورته التي تحمل عنوان "قادر"، ولكننا من جهتنا نعتبر كلام "العروي" رجح صدى لمواقف طالما ما تكررت، خلال القرنين الثامن والتاسع عشر وحتى بدايات القرن المنصرم، من طرف غرب درسوا الفن الشرقي عموما والفرعوني خصوصا. والمتقّبت قليلا سيجد أن مثل هذا النقد الموجّه للفن الشرقي يُذكر بشكل واضح بنقد "أفلاطون" للفنون الإغريقية السابقة على الحداثة. وفي هذا السياق، سبقت إشارتنا إلى أن "أفلاطون" كان من مؤسسي الإستطيقا المتعالية وهو بالتالي من منظري الفن كفعلية تنتج الجمال، وأنه لهذا الغرض استهلّ عملية لم تزل متواصلة إلى اليوم تُرِج على تسميتها بعملية "نسخ الأسطورة"¹، ونضيف ها هنا أن من أهداف عملية النسخ المذكورة التي دشنها "أفلاطون" هو تسفيه مرتكزات الوعي الكوسمولوجي الذي كان يشتمل عليه الإغريقي قبل نشأة نظام المدينة السياسي وإنجاز حدائته. ومنه كل الإهتمام الذي أبداه أفلاطون بمن أسماهم الجبليين (Les montagnards). ولعله ليس من غير المعجدي أن نذكر كيف أن "أفلاطون" يُحيي فيهم طبيعتهم ولكنه يأسف لكونها تُعزى لسذاجة سببها، على حدّ قول "أفلاطون" في محاوره "القوانين"، "عدم اشتغال أي فرد منهم على الموهبة الدارجة في أيامنا، غنيت بالحديث موهبة الإرتياب." (679 ج). وبسبب من هذا الغياب سيفتقدون الكفاءة الضرورية لكل مواطن، ألا وهي التنسيق بين الهو هو والمختلف. لا عجب إذن أن تتحوّل سذاجتهم، حين تعطف من جهة على وعيهم الكوسمولوجي ومن ناحية أخرى على قساوة إكراهات المدينة، إلى صلف (Outrecuidance) لشد ما ندّد به أفلاطون وحمل على الأسطورة بسبب مسؤوليتها في تطعيمه ومعاذته (استهجانه مثلا لما ذكره هزيود عن كرونوس، راجع الجمهورية: 378 أ). ولكن ما طبيعة الوعي الكوسمولوجي؟ وما علاقته بنقد مؤرخي الفن الغربيين للفن الفرعوني؟ وما علاقة الكل بمسألة الإطار؟

إذا سلّمنا بأن كل المجتمعات التي لم تعرف الدولة المنفصلة عن المجتمع الأهلي تتميز بلا تماثل الدين وقيم الحياة الاجتماعية، وهو ما يعطى وضعا تقوم ضمنه المباشرة مقام الرابطة التي تسمح بتعايش المقدس والدنيوي، الألوهي والبشري. وهو ما كان يتسبّب غالبا في التباس الحد بين المجالين. خاصة وأن كل تخطي من جانب البشر لحدود هذا التباين يحيل على ما كانت كل المجتمعات الغابرة تشترك في خشيتها من حدوثه، وهو ما أسماه الإغريق من بعدهم، "الهيبرس"، أي الجموح المذنب. وفي ذلك إشارة إلى أن هنالك جموحا غير مذنب. وفعلًا، لو تأملنا شكل ومضمون كل أشكال الطقوس التي تنظمها بعناية فائقة المجتمعات الغابرة لتبين لنا أنها تأطير للجموح، أي تأطير لحق الإنسان في أن يكون أكثر من إنسان، في أن يتخطى كل صيغ التناهي وفي أن ينصهر بالألوهي. في كلمة نقول إن الحفل الطقوسي الغابر كان يهدف إلى مصالحة الفرد مع وعيه الكوسمولوجي، أي مع جسده بوصفه قطعة من الطبيعة وبوصفه مصنعا للقوى حسب عبارة "بولوز". وقد أفرد "روجي كايوا" لهذا الجانب من عمل المقدس كتابا وسمه "المقدس و الإنسان" في حين أدرج "مرسيا إلياد" خبرة الجموح المقدس هذه تحت إسم الاستحواذ الأنطولوجي.

ولو شئنا أن نجل ملامح علاقة الإنسان الغابر بالطبيعة لأوجزناها في الجملة التالية: إنه يدرك فرديته كمصفوفة (Série) تقبل الأكثر والأقل وبالتالي هي عرضة لتغيّرات نوعية تجعل فرديته - وبشكل لا يستقيم مع

1 بصدد تجدد عملية "نسخ الأسطورة"، راجع مثلا كتاب "بول ريكور": *Finitude et culpabilité, Livre II, La symbolique du mal*, Aubier, 1960, pp 153-154.

مبدأ الثالث المرفوع - بلا حد، ومع ذلك تظل حقيقتها دائماً متاحة عن طريق التعاطف. في كلمة نقول يدخل الإنسان الغابر في علاقة مع الطبيعة عن طريق الأسطورة. وهو الفعل المناقض تماماً للإبداع الفني. وقبل التوقف عند تجليات هذا التناقض ربما حسن ذكر هذا الرأي لـ "أدورنو" الذي ليعبر عن التعارض الجذري القائم بين الإبداع الفني وبين الميل إلى الأسطورة كتب ما يلي: "تصدى الأعمال الفنية لحلّ الألغاز التي يطرحها العالم على الإنسان بهدف ابتلاعه، إذ يجري الأمر وكأنّ العالم هو أبو الهول، أمّا الفنّان فكأنّه أوديب وقد فحاً عينه، في حين تمثّل أعماله الفنية الجواب الحكيم الذي يلزم أبا الهول بالسّير إلى حتفه. هكذا لا يقوم الإنتاج الفني إلا متى كان في مواجهة الأسطوريّات"¹. ولو طلبنا تدقيق صيغة مواجهة الفنّان للعالم لأجابنا "كانط" بأنّ اسمها هو "الرّفص"، رفض الفنّان لأن يكون من جملة العالم. وهو في ذلك يقول:

« Le refus fut l'habile artifice qui conduisit l'homme des excitations purement sensuelles vers les excitations idéales, et peu à peu du désir purement animal à l'amour. Et, avec l'amour, le sentiment de ce qui est purement agréable devient le goût du beau »².

في كلام "كانط" عن علاقة الرّفص بالحيلة ما يذكّر بكلام "أفلاطون" عن "إيروس" الذي، ليلهمنا الميل الاجتماعيّ قام بإحداث فراغ في جبلتنا (الوليمة، 197 د). والحاصل أنّ من "أفلاطون" إلى "كانط" انتقلنا من وضع يحتاج فيه السلب، لينجز عمله، إلى تصوّر فاعل ينجزه وإلى وضع أصبح السلب ضمنه أوالية تشتغل ذاتياً. ولكن ما هو رهان السلب المذكور؟ إنّه ليس أقلّ من فصل الألوهي عن الإنسانيّ. وهو ما يترتّب عليه ضرورة اعتماد التاريخ إطاراً وحيداً وضرورياً ليكون الإنسان وليستوفي ماهيته. فحين يجرّم "مرلو-بونتي" قائلاً: "إنّ أنا لا نهاية له ليس أنا"³، فإنّه لا يفعل غير تكرار مصادرة بذلت محاورات "أفلاطون"، من أجل تأكيد صلاحيّتها، كلّ ما كان في وسعها. وهل تاريخ إنسان المجتمعات التي يسمّيها "ستراوس" مجتمعات ساخنة إلاّ تاريخ تأطير وزيادة تأطير الإنسانية ضمن إحداثيات التاريخ. وإذا تمهّدت الفلسفة خلال هذا التاريخ الطويل بإسناد حقيقة لهذا التأطير، فإنّ الفنّ توفّر على إسدائه بلاغته. وفي الحالتين يتمّ إقناع الإنسان بوجاهة وضرورة إذعانه لخزلة ظاهريّة (Réduction phénoménologique) لا ينفكّ فعلها التجريديّ يتجذر. مع ذلك، كلما زادت دقّة الخزلة الظاهريّة، كلما زادت قدرة الإنسان على التّفصية (La spatialisation). وإذا كان السلب إنشائيّاً فعلى اعتبار أنّه ينتج وحدة لا وجود لها خارجه وقبله. وهي الوحدة التي تشكّل غرض الفاعلية اللدائنيّة للتّفصية والتي تبرّر ما يؤكده النصّ الوارد أعلاه من أنّه لا بدّ لكي يرى المنظر الطّبيعيّ من أن ينشأ ويشكّل. لا عجب إذن أن يصنّف "أفلاطون" الإنطباعات المتضوّعة عن هذه الأفعال ضمن الملذات الحقيقيّة: "إنّ الملذات الحقيقيّة هي الملذات التي يمنحها جمال أشكال الخطوط المستقيمة والدوائر، والأشكال المسطّحة أو المجسّمة التي تشكّل منها باستدارة المخارط، والمساطر، وبمقاييس الزوايا. وأؤكد أنّ هذه الأشياء لا تكون جميلة بشكل نسبيّ فقط، مثل بقيّة الأشياء الأخرى، بل إنّها تكون جميلة بشكل أزليّ وبشكل مطلق، وهي تمتلك ملذات

Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, Gallimard, 1992, p 141.

Kant, *Conjectures sur les débuts de l'histoire humaine*, in *La philosophie de l'histoire (opuscules)*, trad. par Stéphane Piobetta, Montaigne, 1947, p 158. Il y a là matière pour une réponse à la question formulée par "Brisson" relativement à la cosmologie platonicienne. « Pourquoi, se demande Brisson, Platon est-il le premier philosophe à avoir mis en œuvre une cosmologie de type artificialiste, et pourquoi semble-t-il être le seul à avoir passé aussi loin en ce sens? » Luc Brisson, *Le même et l'autre dans la structure ontologique du Timée*, Paris, Klincksieck, 1974, p 30.

3 تقرّظ الحكمة، مصدر مذكور، ص44.

متميزة، غير شبيهة بملذات الحكّ تماماً¹. بل إنّه لمن المرات القليلة أن يلقي رأيُ أفلاطوني تأييداً دولوزياً وبالكاد بدون تحفظ. يقول "دولوز": "الفنّ يبدأ، ليس مع اللحم [الجسم]، وإنما مع البيت، ولذلك فالعمارة هي أولّ الفنون. عندما حاول "دوبوفيه" (Dubuffet) أن يميّز حالة معينة من الفنّ الخام، توجه أولّ الأمر نحو البيت، فكان عمله يقوم بين العمارة والنحت والرسم. وإذا اقتصرنا على الشكل، فإنّ العمارة الأكثر إتقاناً لا تنفك عن صنع المسطحات، والرقع والجمع بينهما. من أجل ذلك، يقول "دولوز" و"غتاري": "نستطيع تحديدها بواسطة "إطار" [الكادر]، وتداخل أطر موجهة مختلف، يفرض نفسه على الفنون الأخرى، من الرسم إلى السينما. يقال إنّ الرسوم الجدارية قد سبقت اللوحة تاريخياً ومرّت عبر إطار الحائط، والزجاجيات عبر إطار النافذة، والموزاييك عبر إطار الأرض: "إنّ الإطار هو السّرة التي تربط اللوحة بالنّصب الذي هو اختزال لها"، كمثّل الإطار الغوطي مع أعمدته الصغيرة وقوسه وسهمه المخزّم².

ما يمكن أن يجمع بين كلام "أفلاطون" و"دولوز" هو التمسك بتغيّر الشرط المعرفي الغربي بعد نشأة التشخيصية. فيعد أن كان يكفي لتأسيس معرفة ضمان أسبقية ما قبلي ما على الانفعال الذوقي فإنّه مع نشأة التشخيصية سينضاف شرط تشكيليّ يقضي بضرورة تصدير عملية بنائية الوقائع قبل إدراكها تصوّرياً. وقد بيّن "بانوفسكي"، في كتابه "المنظور بوصفه شكلاً رمزياً"، كيف أنّه، على عكس ما يعتقد عموم مؤرخي الفنّ، اهتمّ اليونان بمسألة المنحنيات البصرية الملازمة لنظرة شبكية العين وبذلوا جهداً معمارياً وهندسياً كبيراً من أجل تحييدها واستكمال الإيقونوغرافيا و"الأرتوغرافيا" بالسينوغرافيا. (ص 58 وما يليها). أي إضافة لتصور الكتلة ضمن السطح وإضافة كذلك لتصورها خلال ارتفاعها سيتمّ تصوّرها متشخّصة منظورياً، بحيث تنعطي الواجهة والجدران الجانبية للرؤية التزامناً. وهو الأمر الذي يدكّ بوضوح على أنّ التشخيصية هي في الأصل غرض معماري قبل أن تكون اختياراً يستند إليه الرسم ليلبّس واقعيتها البصرية. وقد تلقّف الرسم من العمارة فكرة المطابقة بين وحدة المكان ووحدة المرئي. ولذلك صحّ القول إنّهُ سواء تعلق الأمر بالرسم أو بالتّرسيم فإنّه يظلّ للإطار نفس الدلالة وهي محاولة وضع التّناهي ضمن اللاتناهي. وهي العملية التي غيّرت أولاً منصب الخيالي وهيأت، بطريق الاستتباع، لتطوّر العلوم بأصنافها وتدعيم المقاربة النظريّة للعالم ودور ملكات الإنسان النظريّة. ومن أبعاد النّصوص التي تضبط بدقة الدور العائد لفعال التّأثير في تطوّر التشخيصية وفي دورها في قيام حركة النّهضة وما تلاها من تحولات نظرية وعملية كبرى، نذكر هذا النص لـ "بيار فرنكستال". حين يقول:

« Au XIVe siècle, les marchands ont transformé leur méthode de calcul et Villani dit déjà qu'ils savaient que toute chose s'exprime beaucoup mieux avec les chiffres qu'avec des adjectifs. Ils apprenaient, dans leurs écoles, à manier l'abaque ; ils apprenaient, aussi, le quadrillage d'une surface – dont le rôle dans l'organisation du nouveau champ figuratif va être essentiel ; il apprenaient enfin le calcul à la plume rendu possible par l'adoption des chiffres arabes vers la fin du XIIIe siècle. D'autre part, une vraie révolution mentale est provoquée par l'introduction d'une nouvelle manière de calculer le temps. Jusqu'alors, il n'existait pas de découpage régulier de la journée et il n'existait pas non plus de découpage uniformément déterminé de l'année. On allait de fête religieuse en fête religieuse, la durée des heures était fixée par la longueur inégale des jours. L'idée qu'il peut exister un découpage du temps indépendamment du rythme de l'heure solaire et des temps de la liturgie constitue un acte d'abstraction intellectuelle dont on ne mesure plus la portée. Cette nouvelle idée de la stabilité du temps

1 أفلاطون، محاوراة فيلوبوس، مصدر مذكور، ص 272.

2 جيل دولوز وفليكس غتاري، ماهي الفلسفة، ترجمة مطاع صفدي وفريق مركز الإنماء، مركز الإنماء القومي والمركز الثقافي العربي، 1997، ص 194.

rendait impossible le maintien d'une tradition figurative liée à la visualisation des légendes, qu'il s'agisse de la légende évangélique ou celles des saints. L'action humaine apparaissant comme liée non plus à la grâce divine mais à des lois naturelles incarnées dans des règles abstraites, la visualisation de l'univers est, nécessairement, placée sous la dépendance non plus de l'action morale des cadres rationnels de la pensée pratique. Comme on peut, désormais, calculer en haute mer la position d'un navire par rapport aux étoiles, ainsi pourra-t-on calculer bientôt, sur terre la situation réciproque des corps par rapport à des règles mathématiques déduites de l'angle de vision. Ce n'est pas la découverte des textes anciens, accessibles mais négligés, qui a déterminé l'essor de la projection mathématique des corps sur le champ figuratif à deux dimensions ; c'est la pratique, devenue courante, de conduites en fonction desquelles l'homme se situe dans l'univers mesurable. En bref, on découvre que le réel coïncide avec la rationalité et non plus avec la révélation.¹

وهو ما سيؤدى إلى تذهين حضور الإنسان في العالم تباعا وذلك إلى أن أصبح الإنسان يقيم في عالم مصطنع وتتعارض قيمه مع قيم العالم (الإسراف، الكمون...) وسيلاحظ "بول فيليبو"، في نفس الغرض، كيف أن الرسم الكلاسيكي بنى ملامح هويته وهو يعارض موضوعية القيم التي كان يتمسك بها العصر الوسيط. ولكن مالبث الرسم الكلاسيكي أن انغلق على نفسه وأصبح شاخصا نحو مجال تصوراته بدل الانفتاح على العالم. يقول فيليبو:

« D'extravertie, la conscience artistique se fait introvertie. Désormais, elle recherchera moins un enrichissement ultérieur de l'objet visible qu'un approfondissement des articulations et des relation intimes qui unissent les figures et les choses au sein de l'image [...] Le réseau de communication intimes que l'introversion tisse entre les figures et les choses pour surmonter leur pure coexistence immobile implique une perception de l'espace comme continuité sensible, comme milieu où les figures et les choses communiquent du dedans. Mais une telle unification interne devait inévitablement se heurter à l'objectivité médiévale du schéma liturgique.² »

حين طالب "عبد الله العروي"، كما مر ذكره آنفا، بأن يبلور الرسّامون المغاربة أكثر قدرتهم على المبادأة بإزاء الطبيعة، عقب "موليم العروسي" بقوله كيف يمكن الرجوع إلى الوراء وكيف يمكن استرجاع قيم التشخيصية في عصرنا الحالي. وهو تعقيب تؤيده كلّ الوقائع وتبرره كلّ الدواعي. ومن ناحيتنا نودّ، قبل أن نستمر في متابعة مضاعفات التشخيصية بعد أن لامسنا حيثيات نشأتها، نودّ أن ننهي، على إثر الدكتور "محمد محجوب"، أن المعاصرة قد تكون غير مزمنة، فليس تعاصر الأحياء دليلا على تزامنهم مادام سؤال العصر عندهم ليس سؤالا واحدا، ومادام الممكن لدى بعضهم غير الممكن لدى البعض الآخر. فمعاصرة الرسّامين العرب لإستطيقا ساهم "سيزان" و"بول كلي" و"كاندنسكي" و"ماليفيتش" وغيرهم كثير في وضع لبناتها لا تعني أنهم بداهة متزامنون معها. وأن تعاصر الإنسانية برمتها كلّ من "نيتشه" و"أرتو"، فليس معناه أن الأحياء جميعهم سيتزامنون معها.

ولكن لنعد إلى مسألة الإطار ودوره في تغيير الشرط الرمزي بحيث تصبح التشخيصية أساس تصوّر الإنسان للعالم. لا بدّ في هذا الصدد من الملاحظة أنّه إذا كان الدّين يحاول مفصلة الوعي الكوسمولوجي مع الوعي النظري، وذلك بتطعيم المكوّن الفيزيولوجي في الإنسان بمتطلبات الرّمزي ومؤالفة ما بين الإثنين على صعيد الخيال، فإنّ التشخيصية ستقوم أساسا بدمج المخيال ضمن مجال العقل وذلك بتأطير حضور عناصره وأحداثه بإطار وإحداثيات التاريخ. إذ لم يعد مجال صلاحية المخيال يتطابق مع مجال الأسطورة، ولم يعد يروى ما

Pierre Francastel, *La Figure et le lieu : L'ordre visuel du Quattrocento*, Gallimard, 1967, pp 214-215. 1

Paul Philippot, *La peinture dans les anciens Pays-Bas XVe-XVIe siècles*, Flammarion, 1994, p 39. 2

حدث في الزمان الأصلي الذي تستند إليه التقاليد وإنما أصبح يسرد أحداثاً إنسانية. هكذا تم استغراق الفصل بين الجدار والحائط وهكذا أشاح الجدار بوجهه عن الطبيعة واستدار نحو الإنسان ورواناته، ليصبح بذلك حائطاً. "بيار فرنكستال" رصد إرغاصات هذا التحول مع بدايات حركة النهضة ولاحظ ما يلي:

« A l'origine, on avait eu, à Rome, les peintres pratiquer, sur le mur qui fermait les cours étroites de la maison, un style illusionniste ; ils peignaient, en trompe l'œil, des paysages donnant aux habitants l'illusion d'une ouverture sur la nature. Avec le temps et avec la richesse, la peinture a fixé les parois des demeures antiques des scènes représentant des valeurs nouvelles et qui renvoyaient soit aux mœurs contemporaines, soit aux légendes peuplant l'imagination du monde antique. » (p 304)

مع الحائط تحولت طبيعة العلامات لتصبح إشارة لنفسها أكثر مما تشير إلى خبرة حيّة، كما داخلتها بساطة شديدة سمحت لها بأن تنزع عن نفسها كلّ ما يحيل على معطيات أصلية تحدّد مدلولها سلفاً. وحتى عندما صير إلى الإلتفات، لاحقاً، للطبيعة فلكي تحول إلى مشهد يتمّ التفرّس فيه عن بعد. وكلّ المشاهد، سيخضع مشهد الطبيعة، هو الآخر، لقانون المنظور الهندسي وإكراهات الإسقاط الهندسي للرؤية وإقتضاءات المعالقة. هكذا ستطلق عملية "تسييج معماري للوجود" (Chiourme architecturale) يقول "باتاي" لم تنفك تولج المتناهي في محلّ اللامتناهي إلى أن انتهت اليوم إلى ترسيخ فكرة برّانية العالم وبالتالي إلى استكمال تأطير حضور الإنسان في العالم ضمن "عالم مضادّ للعالم" (Un contre monde) لا محلّ فيه لأيّ شكل من أشكال حضور الوعي الكوسمولوجي، إذ لم يعد يتضمّن أيّ شكل من أشكال المباشرة، وأيّ حضور راسب لها (Résiduel) أصبح يتسبّب في حدوث شغب كبير على مستوى النسق العام. ذلك أنّ وثنية الشكل التي استندت إليها التشخيصية - والتي قوامها بلورة محلّ المتناهي ضمن اللامتناهي - ستمتدّ لتشمل حركة كلّ العلوم. ولذلك صار "دولوز" إلى القول إنّ الغرب، خلال بنائه لحداثته، "أنهك نفسه من أجل تعيين محلّ المتناهي ضمن كلّ اللامتناهيات (اللامتناهي في الكبير واللامتناهي في الصّغر حسب باسكال"، واللامتناهي في حدّ ذاته واللامتناهي من جهة العلة واللامتناهي ضمن الحدود كما تصوّرها "اسبينوزا" إضافة إلى كلّ اللامتناهيات التي تصوّرها "ليبنتز" ... أي وضع نظام ضمن اللامتناهي¹. وحاصل ما حدث، من وجهة نظر إستيطيقية، أنّ الجميل استوعب الجليل. ولعلّ انحياز السينما لصفّ الجليل على حساب الجميل سيوفّر فرصة لفتح ثغرة في انغلاق التسييج المعماري للوجود وذلك بما يسمح للإستيطيقي، من حيث هو لا متماثل مع الرّمزي، بأن يوفّر للمرء قاعدة لحضور حيّ في الجسد والعالم. يقول "بازان"، مقارناً لإطار اللوحة بشاشة السينما:

« Le cadre du tableau constitue une zone de désorientation de l'espace. A celui de la nature et de notre expérience active qui borde ses limites extérieures, il oppose l'espace orienté en dedans, l'espace contemplatif est seulement ouvert sur l'intérieur du tableau. Les limites de l'écran ne sont pas, comme le vocabulaire technique le laisserait parfois entendre, le cadre de l'image, mais un cache qui ne peut que démasquer une partie de la réalité. Le cadre polarise l'espace vers le dedans, tout ce que l'écran nous montre est au contraire censé se prolonger indéfiniment dans l'univers. Le cadre est centripète, l'écran centrifuge. Il s'ensuit que si, renversant le processus pictural, on insère l'écran dans le cadre, l'espace du tableau perd son orientation et ses limites pour s'imposer à notre imagination comme indéfini. Sans perdre les autres caractères plastiques de l'art, le tableau se trouve affecté des propriétés spatiales du cinéma, il participe d'un univers pictural virtuel qui le déborde de tous côtés. »²

Deleuze, *Foucault*, Minuit, 1986, p 132.

André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Les éditions du CERF, 1999, pp 188-189.

نظرية التصوير

- 172 عن طريقة صياغة قصّة ما داخل اللوحة:

تبدو الأشكال التي يراد الإيحاء بأنّها تقع على مقربة من العين أكثر بروزا ووضوحا من كافّة الأشكال الأخرى التي تشارك في صياغة موضوع اللوحة. وهذا يعود إلى القاعدة التي تنصّ على أنّ اللون الذي يبدو أكثر اكتمالا هو ذلك الذي تفصله عن العين المتأمّلة كميّة أقلّ من الهواء. وبالمثل أيضا تبدو الظلال التي توضّح بروز وتجسّد الأجسام المعتمة أكثر قتامة وتحّددا كلّما زاد اقترابها من العين. وهذا يعود إلى وجود كميّة أكبر من الهواء بين هذه الظلال وبين العين، وهذا يؤدّي إلى انخفاض درجة وضوحها ودقّتها. وهو ما لا يحدث في حالة الظلال القريبة من العين وهي الظلال التي تظهر لذلك السبب نفسه وضوح وتجسّد الأشياء كلّما زادت ققامتها واشتدّ سوادها.

- 173 عن صياغة اللوحة:

تذكّر أيّها المصوّر عندما تقوم بعمل صورة لشخص مفرد أن تتحاشى إبراز عامل التّصغير (وفقا لقواعد المنظور) في أعضاء الوجه سواء فيما يتعلّق بالجزء أو بالكلّ، لأنّ هذا قد يجعلك عرضة لهجوم الجهلاء. ولكن عند صياغة الموضوعات والقصص يتعيّن عليك العكس أن تظهرها بقدر ما تستطيع، وخاصّة عند تصوير المعارك، حيث تستدعي الضّرورة اللجوء إلى تصوير وتثني أجسام المشاركين في هذا الصّراع. أو فلنقل بعبارة أخرى المساهمين في هذا العبث الحيواني.

- 174 عن تنوّع المشاركين في موضوع اللوحة:

عند صياغة قصّة في لوحة يجب أن تتنوّع سمات الرّجال المشتركين فيها، كما يجب أن تتنوّع أعمارهم وأوضاعهم وأحجامهم فيكون بينهم الرّقيق والبدن والطويل وقصير القامة وذو الخيلاء والمتحضّرون العجائز والشباب، أقوياء الأجسام وبعضلاتهم المفتولة وهزيلو الأجسام المرحون الفرحون والمبتسمون، وأن يكون بعضهم ذوي شعور مناسبة في نعومة بينما تتلوّى شعور الآخرين في خصل وثنيات. فترى ذوي الشّعر الطويل والقصير معا والمتحضّرين اليقظين والمترخين معا. وبالمثل يتعيّن تنويع أشكال الثياب والألوان. علينا إذن مراعاة تنوّع كلّ المفردات التي تتطلبها القصّة واختلاف الواحدة منها عن الأخرى. فمن أكبر الأخطاء التي يمكن للمصوّر أن يقع فيها أن تتشابه لديه الوجوه والأشكال. كما أنّ تكرار الأوضاع والحركات في اللوحة يعتبر من الأخطاء الكبرى في التّصوير.

- 175 عن تعلّم حركات الإنسان:

كي يتعلّم المصوّر التعبير عن حركات الإنسان عليه أن يلمّ مسبقا بكافّة أعضاء الجسد وكلّ ما يحدث أثناء الحركة سواء في الأعضاء أو في المفاصل ومناطق الاتّصال. ثمّ يأتي بعد ذلك دور تسجيل الملاحظات المختصرة بخطوط سريعة عن حركات النّاس وأوضاعهم دون أن ينتبهوا إلى تلك الملاحظات، لأنّهم إذا ما التفتوا إلى ذلك سينصرفون بأذهانهم إليك. ولذلك سينتقدون بالضرّورة تلقائيّة الحركات والأفعال والتي قد تكون قبل إدراكهم لذلك مشدودة وقويّة، كما يحدث عند تصادم شخصين ساخطين حيث يبدو كلّ منهما كما لو كان صاحب حقّ ولديه المبررات لذلك. ولهذا تجدها في حركات الأجناف والحواجب والأذرع وكافّة أعضاء الأجساد بطريقة تتطابق مع ما يكمن في نفوسهم وتنسجم مع كلماتهم. وليس هناك إمكانيّة لأن تعتمد على خيالك فقط لصياغة مثل هذا الغضب أو تصوير كافّة المواقف والأحداث الأخرى سواء أكانت ضحكا أو بكاء أو ألما، سواء أكانت إعجابا وثناء أو خوفا وما شابه ذلك من مشاعر. ولهذا احرص أن تحتفظ معك بدفتر ذي ورقات مقوّاة بالكلس وأن تخطّ فيه مشاهداتك وملاحظاتك المختصرة عن هذه الحركات والأوضاع. وسجّل بالمثل أفعال وسلوك الآخرين الذين تواكب حضورهم في المكان. سيعلّمك هذا أن تصيغ القصص. وعندما سيمتلئ دفترك ضغنه جانبا واحفظه جيّدا وخذ دفترًا جديدا وكرّر ما فعلت،

فسيكون في ذلك نفع كبير فيما يتعلق بطريقتك في صياغة الكتاب الخاص بالتعرف على أشكال الأعضاء خاصة وعلى الطرق المختلفة لاتصالها معا وسيكون هذا الأمر موضوعا لكتابي الثاني.

- 176 كيف يتعين على المصور الجيد أن يصور أمرين معا الإنسان وعقله:

على المصور الجيد أن يصور أمرين أساسيين معا وهما الرجل ومفهومه العقلي. وأول الأمرين سهل أما ثانيهما فصعب؛ لأنه يتطلب صياغة الأوضاع وحركات الأعضاء. ويمكن تعلم هذا من الخرس لأنهم يتفوقون في ذلك الأمر على سائر البشر.

- 177 عن صياغة الموضوعات في دراسات أولية:

يجب أن تأتي الدراسات التي تدور حول العناصر المكونة لموضوع اللوحة على النحو التالي: تبدأ بتخطيط أولي لأشكال الأجسام. وهذا يتطلب معرفة مسبقة بطريقة تصويرها في حالات مختلفة حركات الأعضاء مفردة كانت أو مثنوية، ثم تنقل بعد ذلك إلى دراسة وصفية لاثنتين من المحاريين يتصارعان معا بشراسة. وتتم دراسة هذه المسألة من جوانب مختلفة في أوضاع متنوعة يتبع هذا دراسة لقتال يدور بين محارب جسور مقدم ومحارب خائف وجبان، وتصبح بذلك هذه الأفعال وما شابهها من حالات الروح موضوعا لدراسة كبيرة ولتأمل وبحث ذهني.

- 178 عن ضرورة تجنب المبالغة في تزيين الأجسام المكونة لموضوع اللوحة:

ينبغي أن يتجنب المصور المبالغة في تزيين الأشخاص والأجسام المشاركة في موضع اللوحة، لأن هذه الزينات والزخارف تحجب الأشكال وأوضاع الأشخاص، كما تحجب أيضا الجانب الجوهرية في هذه الأجسام.

- 179 عن التنوع في القصص:

يتمتع المصور وهو يصوغ عناصر قصصه ومواضيع لوحاته بالتزاوج والتنوع ويهرب من تكرار أي جزء فيها وهذا لأن التنوع والجدة والثراء عناصر تجذب إليها عين المشاهد المتأمل وتمتعها. ولهذا أقول عند صياغة الموضوعات يجب أن تحرص على التنوع بحيث تضم اللوحة وفقا لمتطلباتها رجالا مختلفين في أشكالهم وأعمارهم ولباسهم مختلفين بنساء وصبايا وعلماء وكلاب وخيول ومبان وحقول وجبال.

- 180 عن الموضوع:

ينبغي إظهار جلال وبهاء طلة الأمير أو الحكيم الذي يبدو في اللوحة منفصلا ومبتعدا عن صخب العامة وفوضاها.

- 181 عن توافق عناصر القصة:

لا تضع في قصتك النساء الباكين والدامعين بجوار الضاحكين المرحين، فالطبيعة تخبرنا بأننا نبتكي في صحبة الباكين وأن صحبة الضاحكين تسر النفس وتبهجها وأن الدموع والضحكات لا يتواجدان معا.

- 182 عن تنوع تعابير الوجوه:

هناك خطأ شائع بين المصورين الإيطاليين، وهو تجلي ملامح وأوصاف المصور نفسه في الوجوه العديدة التي يرسمها. ولذلك، كي لا تتجنب الوقوع في مثل هذا الخطأ، لا تكرر مطلقا لا كلياً ولا جزئياً أشكال الأشخاص حتى لا يتعرف المشاهد على وجه الواحد فيهم في الشخص الآخر.

- 183 عن التَّنويع في أعمار وسحنات وأجسام وألوان الأشخاص في اللوحة:

أكرّر ثانية وألحّ على ضرورة التَّنويع عند صياغة موضوع اللوحة بحيث تتجاوز المتناقضات لأنّ تجاوز التَّقْيِيزين يبرزهما ويسمح بالمقارنة بينها ويزداد ذلك الأثر كلّما زاد اقترابهما، القبيح بجوار الجميل والكبير قرب الصغير والعجوز إلى جانب الفتى والقويّ بجوار الضعيف وهكذا يجب الاهتمام بالتَّنويع كلما كان ذلك ممكناً.

- 184 عن مكوّنات موضوع اللوحة:

يجب أن تعود إلى مكوّنات الموضوع المرسوم لانتقال أعين المشاهد من جزئية إلى أخرى بنفس المشاعر والأثر الذي تسمي اللوحة لتجسيده، فإذا كانت قصّة اللوحة تمثّل حالة من الرعب أو الخوف والفرار أو الألم الحقيقي والبكاء والشكوى أو المتعة واللذة والضحك وما شابه ذلك، ينبغي أن توجه عيون الأشخاص المشتركين في قصّة اللوحة وأن تحرك الأعضاء بحيث تبرز تلك الأفعال والحركات المتفكّكة مع الحالة التي يمثلونها في القصّة. وإذا حاء الأمر على خلاف ذلك فإنّ إبداع هذا المصوّر وعبقريّته يذهبان هباء.

- 185 وصيّة للمصوّر:

أنصحك أيّها المصوّر عند قيامك لبناء موضوع ما ألا تستخدم خطوطاً حادةً للوحاتك لتحيط بها بشكل واضح الأعضاء والأجزاء الداخلية في تكوين القصّة لأنّ هذا الخطأ، وهو ما يتكرّر لدى الكثيرين من المصوِّرين، ينبع من رغبة هؤلاء المصوِّرين في الاستفادة من صلاحية أيّ خطّ أو علامة يرسمونها باللحم. وهؤلاء قادرون بالطبع على جني الثروة وجمعها. ولكنهم لن يحظوا بأيّ مدح وتقدير نظير إنتاجهم الفنّي. كما يجب أن تكون حركة الأجسام في اللوحة منسّقة مع الحالة الداخلية للشخصيات سواء كانت بشرية أو حيوانية.

وبما أنّ المصوّر يكون قد صاغ هذه الأعضاء من قبل صياغة جميلة وحدّد بشكل قاطع نهايتها وتفاصيلها، فإنّ عملية إعادة الصياغة والتصحيح تصبح ثقيلة لديه. ويصعب عليه آنذاك تحريك العضو الذي أجاد رسمه من قبل إلى أعلى أو رده للخلف أو تقديمه للأمام. ولا يستحقّ مصوّر يعمل على هذا النحو أيّ تقدير في مجال العلم، ألم تتأمّل أولئك الشعراء الذين لا يضجرون أو يتورعون عن محو الأبيات التي نظموها بعناية من قبل بحثاً عن صياغة أفضل. ولهذا أنصحك أيّها المصوّر بأن تصوّر بشكل أوّلي أعضاء الأجسام والأشخاص وأن تراعي بعد ذلك حركات هذه الأعضاء وتوافقها مع الحالة العقلية للأشخاص والحيوانات المشتركة في موضوع اللوحة. واحرص على أن يكون اهتمامك بهذا التوافق والانسجام أكثر من اهتمامك بجمال هذه الأعضاء نفسها.

وعليك أن تدرك أنّ العضو الذي رسمته بشكل أوّلي والذي يتوافق في وصفه وحركته مع الثواب العقلية للشخص يرضي إلى حدّ أبعد من غيره الأعين عندما تتضح تفاصيله وتكتمل جزئياته. ولقد رأيت وأنا أشاهد السحب بقعا أوحّت إليّ بابتكارات مختلفة ومتباينة، ومع أنّ هذه البقع تفتقر في مجملها إلى الاكتمال ودقّة التفاصيل ولا يظهر فيها عضو مكتمل، إلّا أنّه لا تفتقر إلى الكمال في الإيحاء بالحركة أو الأفعال الأخرى.

- 186 عن وضع الألوان متجاوزة بحيث يزيد كلّ منها جمال اللون الآخر:

إذا أردت أن يؤدّي وضع اللون بجوار الآخر لأن يزيد كلّ منهما بهاء اللون المجاور له، عليك أن تتبّع القاعدة التي تستشفّ من طريقة تكوين أشعة الشمس لقوس قزح، وهي الألوان التي تتولّد من حركة المطر لأنّ كلّ قطرة تتلوّن في سقوطها بأحد ألوان هذا القوس وسوف نوضّح ذلك فيما بعد. والآن انتبه فإذا أردت أن تظهر بياضاً ناصعاً عليك أن تضعه لصيقاً بسواد قائم معتم. وإذا أردت على العكس إظهار القاتمة فعليك أن تستخدم نقيضه بجواره وهو الأبيض المشرق. وهكذا مثلاً يظهر السواد البياض يظهر اللون الشاحب اللون الأحمر، ويجعله يبدو أكثر احمراراً ممّا

هو عليه بمفرده أو إذا ما وُضع بجوار البنفسج. وسنقيض في شرح هذه القاعدة في مجالها فيما بعد وتبقى لدينا قاعدة ثابتة وهي ضرورة الحرص على ألا يتوجّه جهتك نحو إبراز روعة وبهاء اللون في ذاته، أي في وصفه الطبيعي، وإنما عليك أن توجّه جهتك لأن يكون التجاور اللوني وسيلة كي يبرز كل لون روعة وبهاء اللون الآخر مثلما يفعل الأحمر والأخضر، وكما يفعل الأخضر مع الأزرق. وهناك قاعدة عامة أخرى حول التجاورات السيئة لبعض الألوان مثل الأزرق والأصفر الباهت أو الأزرق المجاور للألوان القريبة من الأبيض. وسوف نشرح هذه القاعدة فيما بعد.

- 187 عن طريقة إضفاء جمال وحيوية على الألوان في لوحاتك:

إذا أردت أن تبدو بعض الألوان التي تستخدمها زاهية وجميلة عليك قبل وضعها أن تكون قد أعددت في المكان الذي تريدها فيه سطحاً أبيض ناصعاً. وهذا أقوله بالنسبة إلى الألوان الشفافة لأنّ الألوان غير الشفافة لا تتأثر كثيراً بلون السطح الذي توضع عليه. وقد تعلمنا هذا في مشاهدة الزجاج الملون، أي أنّ ما يوضع بين العين والهواء المضيء تبدو ألوانه جميلة زاهية وذلك في وجود الضوء. ولكنّها تفتقد هذا البهاء وذلك إذا ما كان الهواء نفسه معتماً أو في وجود أيّ قتامة أخرى.

- 188 عن ألوان الظلال:

يأخذ ظلّ أيّ لون من الألوان نفس لون الجسم الذي أنتج هذا الظلّ، ويزداد تلوّن الظلّ بلون الجسم بقدر اقتراب الجسم من الظلّ، كما يتوقّف أيضاً على درجة لمعان الجسم المنتج للظلّ.

- 189 عن التّنوعات التي تحدث في ألوان الأشياء القريبة أو البعيدة:

تبدو الأشياء الأكثر إعتاماً من الهواء أشدّ سواداً كلما ازداد ابتعادها عن العين، وبالمثل تبدو الأشياء الأكثر إشراقاً من الهواء أقلّ إشراقاً وبياضاً كلما ابتعدت عن العين. كما يتبادل كلّ منهما لونه عند ابتعاده لمسافات طويلة عن العين فيكتسب المعتم إشراقاً ويكتسب المشرق إعتاماً.

- 190 ما هي المسافة التي تفقد عندها الأشياء لونها بأكمله:

تغيب ألوان الأشياء بأكملها عندما تبتعد عن العين بمسافة ما. وتختلف هذه المسافة باختلاف ارتفاع كلّ من العين والشّيء المشاهد. وهو ما سنثبته في الجزء السّابع من هذا البحث حيث نقول: تزداد كثافة الهواء كلما ازداد اقترابه من الأرض وتقلّ كلما ازداد ارتفاع الهواء. ولذلك إذا ما كانت العين المشاهدة والجسم المتأمل قريبين من الأرض، فإنّ هذه المسافة تكون قصيرة نظراً لأنّ الهواء يكون سميكاً. ولذلك يحجب مقداراً أكبر من لون الجسم الذي تشاهده العين. أمّا إذا كانا مرتفعين عن الأرض، فإنّ الهواء في ذلك الموقع يكون خفيفاً ولذا فإنّه يحجب جزءاً قليلاً من لون الجسم المشاهد.

- 191 عن المسافة التي تفقد الأشياء عندها ألوانها أمام العين:

تختلف المسافات التي تغيب عندها ألوان الأشياء باختلاف مواقيت النهار وبقدر تنوّع كثافة الهواء الذي تمرّ خلاله ألوان الأشياء لتصل إلى العين ولا نريد أن نضيف في هذا الوقت الحاضر آية قواعد أخرى بهذا الصّد.

- 192 لون ظلّ الجسم الأبيض:

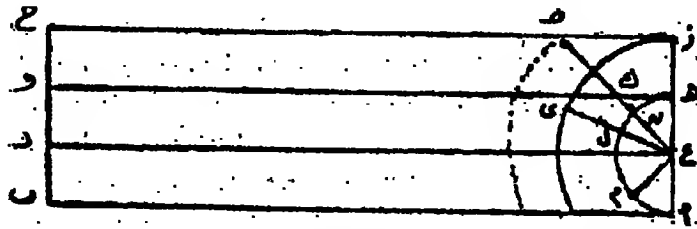
يكتسب ظلّ الجسم الأبيض الذي يتعرّض لضوء الشمس وضوء الهواء لونا يميل إلى الأزرق، بهذا يرجع إلى أنّ اللون الأبيض في ذاته لا لون له، ولكنّه وعاء مستقبل لأيّ لون آخر. وفي الجزء الرابع من هذا البحث أوردنا القاعدة التي تقول بأنّ سطح كلّ جسم يكتسب جزءاً من لون الجسم المقابل له. ولهذا فمن الضروري أن يكتسب ذلك الجزء من سطح الجسم الأبيض لون الهواء المقابل له.

- 193 ما هو اللون الذي يصنع ظلالاً أكثر سواداً؟

الظل الذي يبدو أكثر سواداً هو ذلك الظل الذي يقع على سطح أكثر بياضاً وهذا يرجع إلى أن الأبيض لا يدخل في عداد الألوان، لأنه لا يملك لونا في ذاته. ولكنه يستقبل سائر الألوان الأخرى ولذلك فإن السطح الأبيض يستمدّ بشكل مكثف ألوان الأجسام المقابلة له بدرجة تزيد عن كافة الأسطح الأخرى باختلاف ألوانها. ويصل ذلك إلى حدّه الأقصى في الألوان النقيضة له تماماً، وهي الأسود والألوان الأخرى القائمة والتي يعتمد عنها الأبيض بطبيعته لهذا السبب.

- 194 عن اللون الذي يتبدّل باختلاف سمك طبقات الهواء:

يمكن أن يبقى اللون على حاله بلا تبدّل ظاهر على الرغم من اختلاف المسافات التي تبعد عن العين، ويقع هذا الأمر عندما يتناسب البعد مع الانخفاض في معدّل كثافة الهواء على النحو التالي:



نفرض أنّ (ع) هي نقطة وجود العين المتأمّلة وأنّ (م) هو اللون الذي تريد العين ملاحظته ويعتمد عن العين بمسافة طولها (ع م) ويقع في المجال (أ ب د ع) وسمك الهواء فيه من الدرجة الرابعة.

وبما أنّ المجال الذي يعلوه هو (ع د هـ) درجة سمك الهواء فيه نصف كثافة الهواء أسفله، يجب أن يعتمد اللون (م) بمسافة ضعف (ع م) حتّى يحتفظ بنفس لونه. ولذلك فإن المسافة (ع ي) يجب أن تكون ضعف المسافة (ع ل). وبالمثل إذا انتقلنا إلى المجال الأعلى (هـ و ح ز) وهو أيضاً بنصف كثافة الهواء في المستطيل السابق له، حتّى نرى اللون (ي) بنفس درجته يجب أن يعتمد إلى النقطة (ط) وهكذا يعتمد اللون عن العين بمسافة قدرها (ع ط). ولذلك ترى أنّ المسافات (ع م)، (ع ي)، (ع ط) تختلف باختلاف درجات سمك الهواء ولذلك نجد أنّ (ع م) يزيد بنفس مقدار نقص درجته من سمك الهواء، و(ع ط) يزداد طوله عن (ع ي) بقدر الدرجة التي تنقص في سمك الهواء.

وهكذا إذا افترضنا أنّ (ع ي) وهي المسافة التي تقع في نفس المجال من سمك الهواء بين العين واللون (ي) طولها درجتان، فإنّ اللون إذا ما أبعد درجتين ونصف أي إذا ما انتقل إلى النقطة (ط) فلن يحدث تغيير في ذلك ولن تقلّ قوّته اللونية. وبما أنّ النقطتين (ل) و(ك) تقعان في نفس المجال الهوائي وبما أنّهما متساويتان في البعد فلا تغيير يحدث في قوّتهما، وعلى الجانب الآخر سنجد أنّ (ك ن) و(ل ي) متساويتان وقدر كلّ منهما درجة إلا أنّ اللون لا يكون على نفس قوّته وجماله في (ي) كما هو في (ك) لأنّ (ل ي) كمسافة تنقسم إلى نصفين فهناك نصف درجة منهما وهو النصف العلويّ يقع في المجال الهوائي الأخفّ. والنصف الأسفل يقع في المجال الهوائي الأثقل والذي تصل كثافة الهواء فيه إلى ضعف كثافة الهواء في المجال العلويّ والتغيير بمعدّل نصف درجة في المجال الثاني (2) يساوي درجة كاملة في المجال العلويّ (1) لأنّ كثافة الهواء فيه تساوي درجة ضعف كثافة الهواء في المجال (1). ذلك علينا أن نحسب أولاً درجة سمك الهواء ثمّ نحسب بعد ذلك المسافة المطلوبة. سنذكر عندئذ أنّ الألوان قد تختلف في

مسافات ابتعادها عن العين ولا تختلف في قوتها ووضوحها اللوني وستعرف أن هذا يتوقف على معدّل سمك الهواء. بالنسبة إلى سمك الهواء نجد أن :

اللون (م) يقع في مجال سمك هوائه في الدرجة الرابعة أمّا اللون (ي) فيقع في مجال سمك هوائه في الدرجة الثانية واللون (ط) يقع في مجال سمك هوائه في الدرجة الأولى، عندئذ يجب حساب المسافات المطلوبة حتّى لا تتغيّر قوّة هذه الألوان مع ابتعادها عن العين، وسنجد أن اللون (ط) يقع على مسافة درجتين ونصف واللون (ي) على مسافة درجتين واللون (م) على مسافة قدرها درجة واحدة.

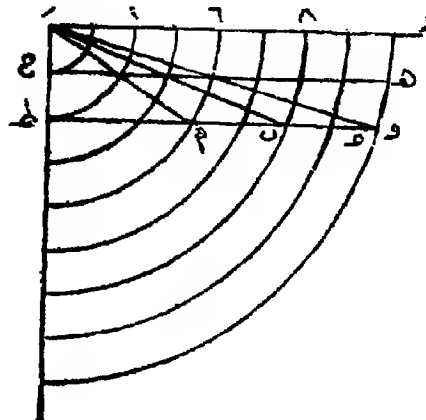
يقضح إذن أن هذه المسافات لا تتفق مع درجات سمك الهواء. ولكن لحلّ هذه المسألة يجب إجراء العملية الحسابية التي تيسر على النحو التالي :

بما أن المسافة (ع ن) تساوي المسافة (ع ل) وبما أن نصف المسافة (ن ك) تكافئ ولا تطابق المسافة (ع ن) لأنها نصف درجة طويلة، فإنّها تساوي في نفس الوقت درجة كاملة من الهواء العلوي.

ولهذا سنجد أن الأبعاد التي ذكرناها مضبوطة وهذا لأنّ المسافة (ع ن) تساوي درجتين من كثافة الهواء في المجال العلوي أو نصف المسافة (ن ك) يساوي درجة كاملة من كثافة الهواء في المجال العلوي. (1) وبالمثل سنجد أن هناك ثلاث درجات من كثافة الهواء اثنتان منها أسفل وواحدة من الطابق العلوي وهو (ك ط) ويتبع ذلك أن (ع م) في 4 درجات من كثافة الهواء. وبالمثل (ع د) تقع في 4 درجات و(ع ل) درجتان و(ل ي) درجتان أخريان.

كما يقع (ع ط) في 4 درجات أيضا من سمك الهواء لكنّ (ع ن) في درجتين و(ن ك) درجة لأنها تبلغ نصف (ع ن) وبعد ذلك تأتي (ك ط) وتساوي درجة كاملة ولذلك فإنّ (ع ط) تصنع في المجموع 4 درجات من كثافة الهواء. ولذلك فبالرغم من علمنا بأنّ المسافة (ع ط) لا تبلغ ضعف المسافة (ع ي) ولا أربعة أضعاف (ع م) إلا أنّها تساوي 4 درجات من كثافة الهواء نظرا لوجود المسافة (ن ك) والتي تساوي درجة كاملة من درجات سمك الهواء. يمكننا إذن بعد هذه العمليات أن نقول بأنّ اللون يمكن أن يقع على مسافات مختلفة دون أن تتغيّر قوّته نظرا لتغيّر كثافة الهواء.

- 195 عن المنظور اللوني:



عندما يوضع لون ما على مسافات مختلفة من العين وعلى نفس الارتفاع فإنَّ درجة وضوح هذا اللون تتناسب مع المسافة التي يبتعد بها عن موقع العين التي تشاهده .

ولنفترض إذن أنَّ (ط) و(أ) و(ب) و(ج) هي نقاط من لون واحد وأنَّ (ط) يقع على بعد درجتين من العين بينما تقع (أ) على بعد 4 درجات و(ب) على بعد 6 درجات و(ج) على بعد 8 درجات كما يتَّضح من الشكل الذي تتقاطع به الأقواس مع المحورين العموديين وإذا افترضنا أنَّ (زح) درجة خفيفة من درجات الهواء و(ح ط) درجة سميكة فإنَّ اللون (ط) سيقع على مسافة (ز ط) من العين وسيقطع في ذلك (زح) في كثافة خفيفة والمسافة (ح ط) في مسافة ذات هواء سميك. وبالمثل في ما يتعلق باللون فسيقطع درجتين من الهواء الخفيف ودرجتين من الهواء السميك . أمَّا (ب) فسيقطع ثلاث مسافات من الهواء الثقيل كما يقطع (ج) 4 درجات و4 درجات ثقيلة. وهكذا نكون قد أوضحنا النَّسب التي يفقد فيها اللون وضوحه ، وهي النَّسب التي يبتعد بها عن العين. وهذا يحدث فقط عندما تقع الألوان على نفس الارتفاع لأنَّها إذا ما وقعت على ارتفاعات مختلفة فلن تكون هذه القاعدة صالحة للتطبيق لأنَّ كثافة الهواء ستختلف من ارتفاع إلى آخر وهذا يؤثر بدوره على وضوح اللون.

- 196 عن اللون الذي لا يتغيَّر رغم تبدُّل سمك الهواء:

لا يتبدُّل اللون أمام العين إذا وضع في مستويات مختلفة من كثافة الهواء إذا ما ابتعد عن العين بنفس قدر انخفاض درجة سمك الهواء وإثبات ذلك علينا أن نفترض أنَّ أول منطقة ذات هواء كثيف وأنَّ كثافة الهواء بها 4 درجات وهي الطبقة السفلى، وأنَّ الجسم الملون يوجد على مسافة قدرها درجة واحدة من العين وأنَّ الطبقة التالية من الهواء وهي الطبقة الأعلى أقلَّ درجة في الكثافة أي أنَّ كثافة الهواء بها 3 درجات. ولنفترض أنَّ الجسم قد أبعاد بدرجة مسافة أخرى عن العين أمَّا الطبقة التالية وهي ذات درجتين وفي الطبقة العلوية حيث يفقد الهواء 3 درجات من الكثافة يبتعد الجسم الملون عن العين ثلاث مسافات إضافية. عليك أن تدرك من هذا الافتراض أنَّ اللون سيظلُّ كما رغم اختلاف موقعه لأنَّه سيفقد نفس القدر من اللون في كافة المستويات نظرا لتغيُّر المسافات بقدر يتناسب مع النقص في كثافة الهواء لأنَّه عندما يوجد في أعلى هذه الطبقات والتي تفقد ثلاث درجات من كثافة الهواء سنجد أنَّه يبتعد بمسافة تزيد ثلاث مرَّات عن المسافة الأولى. وهكذا يستعيد بدوره نفس النَّسبة من كثافة الهواء.

وبهذا المثال نكون قد توصَّلنا إلى التَّدليل على ما قصدناه في البداية.

- 197 عن إمكانية أن تبدو الألوان المختلفة بنفس درجة الإعتماد نتيجة لوجودها في نفس الظل:

من الممكن أن تبدو التَّنوعات المختلفة لألوان الظل الواحد بنفس كون ذلك الظل، ويبدو هذا واضحا في الليالي الملبَّدة بالغيوم أو الضباب التي لا يمكن أن نتيَّبين فيها أشكال وألوان الأجسام وهذا يعود إلى الإعتماد، أي افتقاد السَّوء السَّاقط والمنعكس والذي نتمكن بواسطته من مشاهدة كافَّة ألوان وأشكال الأجسام وإدراك طبيعتها وهذا الضَّوء ضروريٌّ. ولذلك إذا ما حجب مصدر الضَّوء كليَّة فإنَّ الألوان وتفاصيل الأشياء تختفي ولا يصير هناك مجال للتعرف فيها.

- 198 عن سبب افتقاد ألوان وأشكال الأجسام بسبب الإظلام المحسوس وليس الظلام الفعلي:

هناك كثير من المواقع المضيئة والمشرقة في ذاتها والتي قد تبدو لنا معتمة ومفتقدة لأي تنوعات سواء في ألوان أو في أشكال الأشياء الموجودة بها ويرجع هذا إلى ضوء الهواء الذي يتخلَّل المسافة بين الشَّيء المشاهد والعين النَّاظرة. فالذي يحدث عند النَّظر إلى النوافذ البعيدة، أمَّا لا نرى من الفراغ بداخلها سوى درجة متجانسة من العتمة الشَّديدة السَّواد ولكن إذا ما دخلت إلى البيت ذاته ستجد أنَّ الغرفة عامرة بالضَّوء وستتعرف على نحو سريع وسهل على أشكال وألوان وتفاصيل الأشياء مهما صغر حجمها داخل هذه الشَّرقة. وهذا الأمر يرجع إلى عيب في العين التي

يدهمها ضوء الهواء الباهر لأن الحدقة تنقبض في الضوء فتفقد العين جزءا كبيرا من قدرتها على الرؤية. أما في المناطق المظلمة فإن الحدقة تتسع وتزداد قوتها على الرؤية بقدر اتساعها وهو ما أثبتناه في كتابنا حول المنظور.

- 199 كيف لا يكشف أي شيء عن لونه الحقيقي إلا إذا استمد الضوء من لون مصدر آخر مشابه له: لا يظهر اللون الحقيقي لأي جسم إلا إذا كان ملون الشيء الساقط عليه هو نفس اللون. وهذا يتضح جليا في ألوان الأردية والملابس عندما تعكس الطيات المضيئة أو تضيء بنفسها الثنايا المجاورة لها فتبدو ألوانها الحقيقية ويذكر حدوث نفس الظاهرة مع الوريقات الذهبية، إذ تعطي كل منها الضوء للأخرى فيظهر لونها وهو عكس ما يحدث إذا ما جاء الضوء من مصدر ذي لون مغاير.

- 200 عن الألوان التي تتبدل طبيعتها عند مقارنتها بلون الوسط المحيط بها: ليس هناك لون ما قادر على الاحتفاظ بتجانس وتطابق حدوده الخارجية إلا إذا وقع في مجال مشابه لهو يبدو هذا واضحا عند انتهاء حدود الأسود في مجال أبيض أو العكس حيث يظهر كل منهما أقوى وأشد سوادا أو بياضا عند حدوده الخارجية أي عند تجاوره مع نقيضه بمقدار يزيد عما يحدث قرب مركز الجسم.

- 201- عن تبدل طبيعة الألوان الشفافة عند اختلاطها أو فوق ألوان أخرى والعلاقات المختلفة فيما بينها: عندما يوضع لون شفاف فوق لون آخر مغاير له في طبيعته يظهر للعين لون خليط يحتوي على كلا اللونين المساهمين في تكوينه. ونلاحظ ذلك عند مشاهدة الدخان المتصاعد من مدخنة والذي يصبح أزرق عند مروره أمام المدخنة السوداء وعندما يتصاعد نج لون الهواء الأزرق فإنه يبدو أرجوانيا أم محمرا وهكذا، فإن الأحمر الأرجواني عندما يمر أمامه سماحة زرقاء فإنه يصبح بنفسجيا، وبالمثل عندما يوضع الأزرق فوق الأصفر فإنه يبدو أخضر، وبالمثل عندما يوضع لون الزعفران فوق سطح أبيض فإنه يبدو أصفر، وعندما يمر الأبيض على سطح معتم فإنه يبدو أزرق ويتوقف جمال هذا الأزرق الناتج على بهاء وتألّق الفاتح والغعمق اللذين كوناه معاً.

- 202 عن ذلك اللون نفسه الذي يبدو أكثر جمالا في اللوحة: علينا أن نحدد هنا أي جزء من اللون سيبدو أكثر جمالا في اللوحة هل هو ذلك الجزء اللامع أم الذي يشرق عنده الضوء أم هو الجزء الواقع أم الذي يشرق عنده الضوء أم هو الجزء الواقع في مناطق انتصاف الظل أم الجزء الذي يشمل ظلا قائم، أم قد يكون هو ذلك الجزء الشفاف من اللون؟ وللإجابة على هذا علينا أن نحدد اللون الذي نتعامل معه فعن أي لون نتحدث لأن الألوان المختلفة تختلف في جمالها وبهائها باختلاف مواقعها في اللوحة. وهذا يتضح مثلا في الأسود الذي يزداد جماله في مناطق الظل والأبيض في الضوء أما الأزرق والأخضر فكلاهما يبدو رائعا في مناطق الظل الوسيط.

- 203 يزداد جمال أي لون غير لامع في مناطق الضوء أكثر منه في مناطق الإعتام: يزداد جمال أي لون في مناطقه المضيئة أكثر منه في مناطق الظل، يرجع هذا إلى أن الضوء يضفي حيوية على اللون ويسمح بالتعرف على طبيعته وتقسيه جليا، بينما يُميت الظل بهاء اللون ويحجب تفاصيله وطبيعته. وإذا قلت إن هذا غير صحيح لأن الأسود على العكس من ذلك يبدو أكثر جمالا في مناطق الظل لا الضوء، فيمكن الرد على ذلك بأن الأسود ليس لونا ولا الأبيض لونا.

ليوناردو دافنشي، نظرية التصوير،

ترجمة وتقديم عادل السيوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995.

المباشرة على قاعة المسافة



بمرور الرّسم من الواقعيّة البصريّة إلى الواقعيّة الفوتوغرافيّة، أصبح "نرجس" لا يتوجّس خيفة من الطّواعيّة (La Passivité) التي تكتنفه كلّما أحسّ بوحدة الوجود. إنّ العالم أفرغ من القوى المولّدة للتعدّد واختزلت معطيات الكيان الفرديّ التّشريحيّة إلى حزمة ضوئيّة تُشكّلها اختلاف درجات الإضاءة والعتمة فمع الذاتيّة الفوتوغرافيّة تحقّق حلم الفلاسفة بذاتيّة يكون مَقْضِيًّا عليها بالمعنى بحيث تنغلق على نفسها وتظلّ مع ذلك على مبعده من ذاتها.

هاشية

إذا أمكن "لهيغل" أن يجزم أن الرّسم مغلول إلى الاجتماعيّ فإنّ ذلك القول لم يصبح نصيبه كاملا من الصحة إلا بعد اختراع المنظور الهندسي والطموح لتأسيس الواقعية البصرية. إذ يسمح المنظور بأداء المهمة النظرية بامتياز، ألا وهي إدراج الخاصّ ضمن العامّ. وهو الاندراج الذي لا يمكن الحصول على نظيره في الشّعر. استهلّ "دي فنشي" كتابه بمقابلة الرّسم بالشّعر. ومنذ الفقرة الثانية يقرّر "دي فنشي" أن الشّعر يقدّم صورة عبر الحروف والكلمات، بينما يضع التّصوير أشكاله أمام العين على نحو واقعيّ، وهكذا تستقبل العين الأشكال المشابهة للواقع التي يخلقها التّصوير كما لو كانت طبيعيّة، وهو ما يعجز الشّعر عنه، لأنّ صور الشّعر تقتقر إلى التّشابه، ولا تنفذ للوجدان عبر حاسة البصر. ولذلك، فبعد أن يقرّر أن "العلم الأجدى هو ذلك العلم الذي يمكن نشر نتائجه وتوصيلها بقدر أكبر من غيره من العلوم"، يجزم "دي فنشي" أن "التّصوير يميّز بقدرة على توصيل أهدافه، تمتدّ إلى مختلف الأجيال، لأنّ مآذته تتعامل مع نعمة الإبصار لا مع الأذن، ولذلك فإنّها لا تحتاج إلى التّرجمة، كما يحدث مع الكلمات في اللّغات المختلفة، كما أنّ نتائجه قادرة على إشباع وتلبية احتياجات النوع البشريّ مباشرة كما تفعل منتجات وأشياء الطّبيعة" (الفقرة الثانية، التشديد منّا). والمضامى هنا يتطابق مع القدرة على بلوغ كنه الشّيء والذي يبدو أنّه ينعطى للإدراك من خلال مرثيته. وفي ضوء هذا المقياس سيتفوق الرّسم على الشّعر: مرّة لقدرته على القبض على كنه المفرد ومرّة أخرى لتفوقه في المعالجة بين المتعدّد. فعلى حدّ قول "ليوناردو دي فنشي" فإنّه "برغم أنّ الشّعر ينفذ إلى مواقع الإدراك في الجسد، من خلال الأذن، مثله في ذلك مثل الموسيقى، إلّا أنّه لا يصل إلى الهارمونية، لأنّ الشّاعر لا يستطيع أن يقول في نفس الوقت أشياء مختلفة. بينما يحدث ذلك في التّصوير، فاللّوحة تظهر أجزاء مجتمعة على اختلافها في نفس اللحظة، ويمكنك أن تحكم في نفس الوقت على جمال الكلّ وعلى التفاصيل فيمكنك أن تحكم على المجموع من زاوية الهدف أو الموضوع الذي يحتويه ككلّ، وأن تحكم في نفس الوقت على المواضيع والعناصر المنفصلة التي يتكوّن منها هذا الكلّ".¹ قبل ذلك، (الفقرة 11) كان "ليوناردو" قد كتب: "سيكون من دواعي الملالة والتّطويل، أن نطلب من الشّاعر أن يصف لنا كافّة تحركات المحاربين الذين يخوضون موقعة حربية، بما في ذلك حركات أعضائهم والشّارات التي يرتدونها، بينما يمكن للفنان المصوّر أن يقدّم لنا ذلك بدرجة ملموسة من الإيجاز وبكمّ أكبر من المصادقية في لوحته، وسيكون الشّيء الوحيد الذي نفتقده في هذه الحالة هو الصوت، سنفتقد ضجيج الثّروس والدّروع، صرخات المنتصرين المفزعة، صرخات المنسحقين الملتاثّة، بكاء الفارين وأنين الجرحى، ولكن هذا سيفيق عن الشّعر أيضا فالشّاعر لا يستطيع أن يقدّم إلى الأذن هذا الخليط من الأصوات". مجمل القول إنّ الرّسم يمتاز على الشّعر بقدرة تقوم من الفنّ، حسب "ليوناردو"، مقام الرّوح. وليست القدرة المذكورة شيئا آخر غير القدرة على التّجسيم. ففي نظر "دي فنشي"، "هذا التّجسيم يشكّل أهمّ عناصر التّصوير، بل إنّ روح التّصوير". (فقرة 121). ولأنّه روح التّصوير، فإنّ "دي فنشي" سيراكم النّصائح التي يتوجّه بها إلى من يريد تعلم التّصوير حتّى يخلّص التّجسيم الذي سيحاول إنجازه من كلّ آثار العلاقة الذوقية بالجسم وبالطّبيعة والتي ستضاهي كلّها لتحوّل سورة الحياة إلى معرفة. من ذلك قوله في هذا الباب: "إنّ الحبّ الكبير حقّا، هو ذلك الحبّ المنبثق من معرفة كبرى بالشّيء المحبوب فإذا لم تكن عارفا بمن تحبّ، فلن تكن له إلّا قدرا ضئيلا من الحبّ أو قد لا تحبّه على الإطلاق، وإذا أحببته فسيكون هذا الحبّ راجعا إلى خير ما تنتظره منه، لا لما به من شوائم وفضائل وأوصاف. والحبّ على هذا التّحوّل الأخير، يشبه حبّ الكلب الذي يهرّ ذيله، ويقوم احتفالا

1 ليوناردو دافنشي، نظرية التّصوير، ترجمة وتقديم عادل السيوي، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1995، ص 75.

صاحباً ويشبَّ على عقبيه ويثب نحو الرَّجل الذي يعطيه قطعة من العظم، بينما إذا أدرك شمالك هذا الرَّجل وصفاته الحميدة، لزاد حبه له، وخاصةً عندما تكون هذه الأوصاف متسقة مع ما يرمى إليه من مقاصد". (فقرة 74). كذلك يجرى عليه الأمر تقريباً مع المصوِّر الذي ينبغي أن يمتلك معرفة بنفسه وباختلافه تبعاً لذلك عن الأشكال التي يصورها حتى لا تأتى الشُّخوص على هيئته هو فتفتقد إلى ما يفقده. يقول "دي فنشي" مخاطباً المصوِّر الشاب: "واعلم أنَّ المصوِّر يجب أن يصارع تلك النَّزوة صراعاً عاتياً. وهذا لأنَّها نزوة تؤدِّي إلى الإخفاق والتقصير، تولد مع الوعي نفسه لأنَّ الرُّوح هي سيِّدة الجسد. وهي الوعي نفسه ولدى هذه الرُّوح رغبة دائمة في التَّمَتُّع بالأعمال المشابهة لما تفعله هي بجسدها. ولهذا السَّبب أيضاً لا تجد امرأة مهما كان قبحها دون عاشق ما يهواها، إلَّا إذا كانت على درجة كبيرة من البشاعة". (فقرة 106).

من الواضح أنَّ "ليوناردو" يشارك الفلاسفة موقفهم من الجسد. فهو مثلهم يصادر على أنَّ الجسد هو ما يمنع من الإدراك ومع ذلك، فهو ما لا إدراك إلَّا به. و"ليوناردو" هو مثل الفلاسفة يسلِّم بأنَّ الجسد لا يتخلَّص من إبهامه وغموضه إلَّا إذا أصبح عيناً مُبْصِرة. إذ العين وحدها تستطيع أن تبليغ كنه الأشياء. وحتى عندما يتحجَّب ذلك الكنه وراء مظاهر مخادعة، كما هو الشَّأن مع الإنسان، فإنَّ قدرة العين على ترصد الشَّيْء في كلِّ أوضاعه التي يألم وينفعل خلالها بكلِّ ظواهر الوجود تسمح لها أن تقتنص كنهه من خلال ترصد أسلوبها في الانعطاف للرئية وفي الاستجابة للمثيرات. وعلى هذا النحو ينجح التصوير في تخليص الكنه ممَّا سيسميهِ "مرلو-بونتي"، بعد ذلك، بـ"ليل الهوية" (La nuit de l'identité)، وهو وضع موسوم بالفظاظة (Grossier) إذ يحجب خلاله المرئيُّ مرثياً آخر. على أنَّه لا ينبغي الغفلة عن خاصية هذا الإنقاذ من ليل الهوية، من بهيمية الجزئيِّ الذي يُحِلُّ نفسه محلَّ الكلِّ. إذ النَّهج الذي يواصله "ليوناردو" هو ذاته الذي استهله اليونان واختلفوا به عن المصريين. ومعلوم أنَّ المصريين كانوا ينقذون العرضيَّ برده للباهية ولذلك اتسمت رسومهم بنموذجية النَّصَبات التي تعطيها للرئية وتفضيلها للمسافة القريبة وللرؤية الحميمية الملازمة لها. أمَّا مع اليونان فقد تمَّ اعتماد اختيار الواقعية البصرية، أي الاختيار الذي يطلب المعنى مع المحافظة على المباشر. ولذلك استخدم اليونان المنظور الهندسيَّ لا فقط من أجل إنقاذ الطَّواهر من التشظيِّ بإخضاعها لزوايا نظر مُجِبِّلة، كما هو الشَّأن مع كلِّ أصناف المنظور المعتمدة من طرف مختلف الثقافات، بل أضيفت لهذه المهمَّة الأولى مهمَّة ثانية، وهي المحافظة على انفصالية العرضيِّ بالقدر الذي لا يعرِّضه للتَّيه (L'errance)، فكانت، تبعاً لذلك، غاية المنظور الهندسيَّ إنقاذ العرضيِّ وذلك باستيعاب فوضى الانحرافات البصرية على مستوى مرئية الأشكال وردِّها إلى مجرد انحرافات موضعية وبالقياس إلى نقطة هروب واحدة. هكذا يسمح المنظور بخلق آن تأليفيَّ يصبح بمقتضاه أكمولة (Une totalité) ويتحوَّل ضمنها الانحراف البصريُّ مقداراً يخضع للتَّناسب والتَّناسب العكسيُّ مع أطوال الأضلاع والبعاد عن نقطة الهروب. من الطَّبيعيِّ إذن أن تتراقق نشأة المنظور الهندسيِّ مع اختراع التَّشخيصية. ويفضل هذا الاختراع استكمال الرِّسم هويته كممارسة نظرية تعالج الحقيقة وتنتجها. والواقع أنَّ الإغريق أنقذوا العرضيَّ مرثين. "بانوفسكي" حدَّثنا عن هذا الإنقاذ وقد أخذ صيغة الإدماج ضمن وحدة مكانية تخلَّصها من تصوُّر شعبيِّ يدرك الأشياء إدراكاً ذوقياً. أمَّا الإنقاذ الثَّاني فمداره التَّبَّابين من التَّصوُّر المصريِّ الذي يجرِّد العرضية من كلِّ صلاحية ما عدا تلك التي يحصل عليها عند انخراطه ضمن نسق الماهيات المطلقة. لذلك قام الإغريق بتحرير المكبَّ من الرِّفد الهرميِّ وذلك بتعيين تعدد السطوح واختراعوا منظوراً هندسياً يسمح بإنشباك الضوِّ مع الظلِّ والمقعر مع الثَّانئ. هكذا تمَّ إنشاء مجال البصريَّات. وهو مجال لا يمكن ضمنه إبصار موضوع ما إلَّا على مبعده منه ومن خلال رؤية غير جبهية (على عكس الرِّسم المصريِّ الذي كان يرسم النَّظرة القريبة والحميمية).

يَبين كيف أن المنظور سيمثل الوسيلة النظرية التي ستسمح بمفصلة علاقات المكانية، من حيث هي اللامرئي الذي ينتج المرئية، وبين الأشياء التي تعمر وتوثق مجال البصري. فعلى قاعدة المنظور الهندسي، يجزم "دولوز"، "أمكن للأشكال أن تفصل عن الخلفية وأصبح لكل منهما سطحه: سطح أمامي (Avant-plan) تشغله الأشكال وسطح خلفي هو مجال العمق. و تبعاً لذلك يضطلع المنظور بمهمة الربط بين السطحين من ناحية وتوضيب السطح الأمامي من ناحية أخرى. وهو التوضيب الذي يفضلهُ أصبحت الأشياء لا تحجب بعضها بعضاً إلا جزئياً وأصبح الضوء والظل يغمران وينغمان الفضاء كما كف الخط المحيط (Le contour) عن أن يكون تخماً مشتركاً يربط بين كل عناصر سطح اللوحة ليصبح مفعول حركة التعين الذاتي للعناصر، أي العلامة على الأولوية العائدة للسطح الأمامي بالقياس للسطح الخلفي. حاصل القول إن العرضي أصبح موضوع الرسم الإغريقي ولكنه طبعاً لا يتناولهُ إلا ضمن توضيب بصري يجعله شيئاً لا يقتطع للأساس (ظاهرة) أو "تجل" للماهية. غني عن القول إذن إن الرسم اليوناني باشر العرضي من خلال قوانين إستيطيقيّة لم يتلقها من الخارج، وإنما وضعها بنفسه. وباكتشافه لها أصبح الرسم تشخيصياً، أي أصبح، على نقيض الرسم المصري الذي يقيم معارضة مطلقة بين القيم البصرية والقيم المسية، يستند إلى قيم لمسية ولكن من حيث هي مرتبهة بالبصر".

على هذا النحو قام الرسم الإغريقي بإدخال المكانية في صميم الماهية وأصبحت الحقيقة تمثل ملمحاً (Un aspect) يقيم، بفضل المنظور، علاقات امتدادية مع الماهيات. كما أصبحت مساحة اللوحة فضاء تقاطع بين الملامح التي لا تظهر إلا من خلال اختفاء مساحة اللوحة ذاتها. وهو الاختفاء الذي يفصل بين الرسم وكل أصناف الخبرات المطلقة ليصبح في المقابل حاصل تشابك المسافات وتباعدها. وهو علة ارتباط اللوحة بالحقيقة وتكاملها مع البيداغوجيا من حيث أنها مساومة المسافات. ولم يفرد "بانوفسكي" لـ"ليوناردو دي فنشي" مكاناً متميزاً بين أولئك الذين استغلوا جيداً قدرات المنظور على الأسلية، إلا لإلحاحه أكثر من غيره على ضرورة تجنب الرسم من المسافات القريبة.² وهو ما يعني أن "دي فنشي" كان على وعي برهان الفن: المطابقة بين الإستيطيقي والرّمزي، وإن شئنا الدقة نقول، تزويد الرّمزي ببدايته الإستيطيقيّة، وذلك بالنجاح في الموائمة

1 Gilles Deleuze, Francis Bacon, *Logique de la sensation*, La Vue et le Texte aux éditions de la différence, 4^e éd., p 81.

من ناحيته، شدّد "بانوفسكي" على تعلق الفن الكلاسيكي بالفرد وعلى صعوبة تدرّجه نحو فكرة الفضاء بوصفها التجريد الذي يمكن أن يخضع التعدّد للعلاقة. في ذلك يقول:

" Dans l'Antiquité classique, l'art n'avait été qu'un pur art des corps, ne reconnaissant comme réalité artistique que ce qui possède une réalité, non seulement visible mais tangible ; cet art ne relia donc pas entre eux ses propres éléments singuliers [...] mais fit au contraire appel au mode tectonique ou plastique pour agréger ces éléments en groupes autonomes ; et même lorsque avec l'hellénisme cet art cesse de conférer une valeur esthétique au seul corps mû de l'intérieur pour devenir sensible à la grâce de la surface contemplée de l'extérieur, lorsque – chose très étroitement liée à la précédente – il fait place à la nature et qu'il admet la laideur ou la vulgarité picturales aux côtés de la beauté plastique, lorsque enfin, aux côtés des corps solides, il érige en réalité artistique la spatialité qui les environne et les relie, même alors, l'imagination de l'artiste continue à se fixer de si manière sur les choses singulières que l'espace n'est pas ressenti comme une réalité capable, tout à la fois de dominer et de résoudre l'opposition entre ce qui est corps et ce qui n'est pas corps, mais, en une certaine mesure, seulement comme quelque chose qui subsiste entre les corps, un résidu. » , Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, Minuit, 1975, p 79

2 في الصفحة 47 من كتابه "المنظور بوصفه شكلاً رمزيّاً" يذكر لـ"دي فنشي" قوله التالي :
« Si tu veux représenter une chose de près qui "produise le même effet que les objets naturels, alors il est impossible que ta perspective n'ait pas l'air fautive, avec toutes les manifestations trompeuses et les proportions discordantes qu'on ne peut imaginer que dans une œuvre manquée, si l'œil de l'observateur ne se situe pas à la distance, à la hauteur et dans la direction que tu avais adoptées toi-même en faisant cette perspective. »

والمطابقة بين دالّ ذي طبيعة ذهنية ودليل حسّي. هنا نفهم مرّة أخرى لِمَ يرفض "دي فنشي" المسافة القريبة، إذ هي تمنع عن الرسم فضيلته الرئيسيّة والتي بها يُهذب التّعاطف ويتجاوز بذلك التّعارض بين الملكات الإستيطقيّة والملكات النّظريّة، عنيانا بالحديث قيمة التّناسب. ذلك أنّ استرسال الشّاعر في حماسة التّعاطف يجعل ملفوظ قصيده يستقلّ بنفسه ويصبح الدالّ والمدلول في آن واحد. في حين أنّ التزام الرّسام بالتّناسب سيسمح لكلّ أجزاء اللّوحة بالحصول على نفس القدر من عمل الانتباه، وبذلك تصبح اللّوحة ثانياً مبنوثة أحكاماً (أي لا يهمل أي جزء من أجزاء اللّوحة) وتنظم ثلثاً العلاقات الرّابطة بين الطّول والعرض والعمق. ولعلّه لا يخلو هذا الأمر من علاقة بما أشار إليه "دي فنشي" حين قرّر أنّ علم المنظور ينقسم إلى أجزاء ثلاثة، يضمّ القسم الأوّل منها الملامح الخارجيّة و الحدود الخطيّة للأجسام فقط، أمّا القسم الثّاني فيتعامل مع درجات الاختلاف اللّونيّ التي تحدث وفقاً لمسافات ابتعاد الأجسام واقتربها من العين، ويتناول القسم الثّالث درجات الاختلاف في وضوح معالم الأجسام باختلاف المسافات. ونظراً لأهميّة الاختلاف وضرورة إخضاعه للتّناسب، شاهدنا "دي فنشي" ينصح المصوّر، على مستوى الفقرة 185 من النصّ أعلاه، بأن لا يستخدم خطوطاً حادّة للوحاته، فهي من منظور إستيطقيّ تشطب التّعاطف وهي كذلك من زاوية نظريّة تنهك التّناسب لأنها تنهك وحدة المكان. ذلك أنّ وحدة المكان هي المعادل الإستيطقيّ لما تتميز به العين عن الأذن في أدائها لدورها الإدراكيّ. ففي حين تحتفظ الأذن بانطباعاتها داخل خيال صاحبها ولذلك، يقول "ليوناردو": "يوجد الشّعر داخل عقل الشّاعر أو فلنقل، داخل خياله"، فإنّ العين، والكلام دائماً لـ "ليوناردو"، "تستقبل أشكال الموضوعات وتعطيها لمنطقة الانطباع، لكي تنتقل بعد ذلك إلى الحسّ المشترك" (الفقرة 11). هكذا نفهم كيف أنّ الرّسم الغربيّ لم ينشأ مغلولاً للاجتماعيّ، حسب عبارة "هيجل"، إلّا من حيث أنّه في بدايته كما في توفقه للإكتمال ممارسة نظريّة، أي ممارسة تستند إلى ملكة الحكم. لا عجب إذن في ضرورة أن تتطابق في نظر "دي فنشي" عبقرية المصوّر مع طبيعة المرأة. فإذا تذكرنا أن المصادرة الأساسيّة التي تستند إليها ملكة الحكم التي يتوخّاها الرسم التّشخيصيّ مضمونها أنّ الماهية هي علاقة، فإنّه يصبح من السّهل حصر نجاعة أحكام ملكة الحكم المذكورة على الصّاعدين اللّذين سبق ذكرهما: التّناسب والتّجسيم. وفي الحالتين للمصوّر مصلحة في أن يحاكي المرأة ليوفّق في مساعاه. وبخصوص الحالة الأولى يكتب "ليوناردو" ما يلي: "يجب أن تكون عبقرية المصوّر في طبيعتها على شاكلة المرأة، فالمرأة تتبدّل دوماً وفقاً لما تعكسه من أشياء، فتكتسب بألوان الشّيء المقابل لها وتمتليّ بالعديد من الصّور، بقدر تنوّع أشكال الأشياء التي تواجهها" (فقرة 53). أمّا بخصوص الحالة الثّانية، أي القدرة على التّجسيم، يقول "ليوناردو": "إذا سعيت إلى الحكم على مدى تطابق ما صوّرت مع أصله الطّبيعيّ عليك بالإستعانة بمرأة، وانظر إلى الصّورة التي تعكسها لنفس الأشياء، وقارن بين الصّورة التي أنجزتها وصورة المرأة لتدرك مدى تطابق ما صوّرت مع الأصل ومع صورة المرأة ونقصد بالمرأة التي يمكن اعتبارها معلماً للمصوّر، المرأة المستوية، لأنّ صورة تلك الأخيرة تقترب إلى حدّ كبير مع لوحة المصوّر، ويرجع هذا التّشابه إلى أن كليهما سطح مستو، فاللوحة رغم كونها سطحاً مستويّاً، تصوّر أشكالاً بارزة ومجسّمة، وهو نفس ما تفعله المرأة" (فقرة 402).

على أنّ هذا الدّور الذي أضافه "ليوناردو" إلى المرأة ما لبث أن تعاطف حجه بعد تدخّل الصّناعة وبعد اختراع الصّفحة الحساسّة (La plaque sensible) وتطوير آلة التّصوير الفوتوغرافيّ. إذ حلّت المرأة محلّ العين حين أصبحت عدسة، وأصبح التّصوير مجرد عمليّة تغيّير غايته الوصول إلى مردود جيّد للأضواء من خلال عمليّات التّأطير (Cadrage) وتوظيف جيّد للمنظور. فالطبيعة المرآويّة (Spéculaire) للصّورة الفوتوغرافيّة هي تحديداً ما يبيّن قرب صلتها بالرّسم وبُعد نفس الصّلة بالسّينما. في ذلك يقول (Roger Bellone) ما يلي:

”ولنترك وهم القواعد السينمائية لأن الصورة في الحقيقة ليست بالنسبة إلى المصور كالكلمة بالنسبة إلى الكلام، ولكنها الفكرة كلها. وبينما تعتمد الفكرة في الفلم السينمائي على تتابع الصور، التي تتغير تركيبها الخاصة بدون توقف نتيجة تحركات الموضوع والكاميرا، فإن هذه التركيبية تسهم بشكل واسع في تجسيد الفكرة في التصوير الفوتوغرافي. وهكذا فإن التأطير، الضوء، والألوان ليست مستعملة لوصف الموضوع فقط، ولكن لتعبر عن فكرة، وتوصل رسالة وتنقل انفعالا. فبإمكان الصورة إذن أن تحتوي على مضمون فني .. إذا كان لدى المصور حساسية الفنان¹. في الصفحة الموالية يمكن أن نقرأ كيف ”أن عملية التصوير هي بشكل أساسي عملية اختيار من بين العناصر التي تؤلف الموضوع وتحيط به لخلق الصورة التي نريدها. وهذه العناصر هي الخطوط، الأشكال، القيم (الألوان الرمادية في الصورة السوداء والبيضاء)، الألوان، علاقات المساحات، والثور (مع ظلال)، وكل عنصر من هذه العناصر موجود في تشكيل الصورة بفضل لعبة التأطير. فاختيار محرقية العدسة وزاوية التقاط الصورة يسمحان بتغيير الأهمية والعلاقات بين العناصر. وفي ما عدا هذه الاختبارات، فليس هناك قانون يجب احترامه. وإذا كان هنالك قانون، يخرج التصوير الفوتوغرافي من دائرة وسائل الخلق الفني“ على أنه بعد صفحات يضيف الكاتب قائلا: ”التجربة تيرهن أن المنظور، وليس العدسية، هو الذي يغير الشكل: يكفي أن نصور الموضوع نفسه عن بعد 8 أمتار بـ 100 ملم ثم أن نكبر 4 مرات الصورة لنلاحظ أن الصورتين متطابقتان. وإذا كان صحيحا أن عدسية التصوير البعيد تعطي صورا مع نسب صحيحة، ذلك أنه بالنسبة إلى وجه يغطي كل الفيلم، فإنها تسمح بالعمل من المسافة التي تؤمن المنظور الأمثل. ولكن بالنسبة إلى الصورة النصفية، من المفضل استعمال الـ 50 أو الـ 55 ملم. وبالنسبة إلى الأشكال الأخرى، فيجب أن نستعمل المسافات البؤرية الملائمة التي تعطي بدقة زاوية الحقل نفسها“ (ص 188) وهو ما يفهم منه تلك الحقيقة البسيطة التي مفادها أن آلة التصوير الفوتوغرافي ”بذت“ نوعا ما المنظور الهندسي وجعلت منه في عداد قدرة الآلة على المسرحة الميكانيكية. وهو ما من شأنه أن يجعل في حكم الملقى كلام ”دي فنشي“ حين يقول: ”علم المنظور هو الذقة الموجهة وهو الزمام القابض على التصوير“ (فقرة 497). فمع التصوير الفوتوغرافي أصبحت الآلة نفسها هي القيمة على احترام النسب وما يطلبه المصور من تأثيرات أصبح داخلا في باب التأويل التصويري.

على أن ما طالب به "دي فنشي" من ضرورة رسم عقليات الأشخاص، سيظل حتى مع آلة التصوير موكولا للمصور. وفعلًا، بعد أن يذكر "روجي بلون" بأن تحقيق صورة مشابهة لا يرتبط فقط باختيار العدسة وزاوية التقاط الصورة. فالحصول على نسب صحيحة للوجه، أمر مهم ولكنه لا يكفي أبدًا للتعبير عن طبع الشخص، فهذا الأمر يوجب تعبيراً ما، وضاعاً معيّزاً، الحال أنه لا نستطيع أن نتحدث فعلياً عن صورة شخصية إن لم تظهر لنا هذه الصورة الإنسان من خلال وجهه"، ويضيف الكاتب قوله: "لكي نصل إلى هذا الهدف، لا يجوز لنا أن نكتفي بالتقنية. فالاتصال الإنساني بين المصور والنموذج، وتلاقي الأفكار بينهما، يلعبان دوراً حاسماً في تصرف النموذج واستعداده أن يبقى كما هو في الواقع. وبعد ذلك، هنالك مهارة المصور في اكتشاف أفضل التعبيرات، العابرة غالباً، وأن يلتقطها في الوقت الملائم. ومن المسلم به أننا لا نستطيع أن نعطي النصائح في هذا المجال، كما لا نستطيع أن نعطيها في مجال استعمال المصور للنموذج كي يعبر عن فكرة ما، أو يخلق

1 (روجي بلون، فن التصوير الفوتوغرافي، ترجمة مجموعة من الأساتذة، دار الحداثة، 1996، ص 122).

شخصيةً، لأنَّ النتيجة مرتبطة في هذه الحالة بتصور المصور وبقدرته على التعبير عن فكرة بواسطة الصورة. وبما أنَّ التقنية توفر إمكانات لا محدودة فمن المهم أن تتقن كلَّ تفاصيلها¹.

مبدئيًا، يتضمَّن كلام "روجي بلون" ما يذكر بكلام لـ "دي فنشي" وارد في النص أعلاه. إذ ضمن وصيته للمصور والواردة في الفقرة 185 من النص الوارد أعلاه، أكد "دي فنشي" على وجوب أن تكون الحركات متنسقة مع الحالة الداخلية للأشخاص وعلى ضرورة توافق حركات الأعضاء مع الحالة العقلية (الذهنية) للأشخاص. وإذا بدا المصور الفوتوغرافي وكأنه الوريث الشرعي للرسم التشخيصي فذلك على اعتبار اشتراكهما في الهدف والوسائل. والهدف هنا هو بلوغ كنه الأشياء وأما الوسيلة فهي توظيف الملامح كأدوات تعبيرية، أي ادعاء القدرة على بلوغ بواطن الأشياء بدون اللجوء إلى الحدس وعلى مجرد أرضية المرئي. على هذا الأساس ميَّز "ليوناردو" بين الرسم والفلسفة، إذ اعتبر أنه "يتسع الرسم لقناول أسطح وأشكال وألوان كافة الأشياء التي تخلقها الطبيعة، بينما تنفذ الفلسفة إلى داخل أجسام هذه الأشياء نفسها، حيث ترى أنَّ خواصَّ هذه الأشياء تكمن داخلها، ولذا لا يقنع الفيلسوف بما يقنع به المصور، ولا يكتفي بتلك الحقيقة التي يكتفي بها الرسَّام". (فقرة 6)

وفعلاً، هذا الوقوف عند أسطح الأشياء، والذي ستدفعه أولاً آلة التصوير الفوتوغرافي بعيداً، قبل أن يذهب إلى أقصى مدى مع استقلال المرآوي (La spéculaire) بنفسه، سوف يسبب جملة من الإحباطات التي عرَّ باكرا "بودلير" عن إحداها حين اعتبر أنَّ الصورة الفوتوغرافية ستدفع بالفنَّ إلى هوان يجعله يقنع بالمرئي غرضاً وحيداً لنشاطه². ولقد تمثَّلت أولى محاولات الالتفاف على ما سبَّبه آلة التصوير للنظرة التصويرية التحليلية (Le dessin analytique) خاصةً، منذ أن صار المنظور وتعبير النسب عملاً آلياً، في التشديد على ضرورة التمييز بين الإستطيقا والجماليَّة، وهو التمييز الذي سبق إليه كانط قبل حتَّى أن تطرح المشكلة. ولكن الصورة الفوتوغرافية هي التي لفتت الانتباه إلى إمكان استقلال الفاعلية الإستطيقية (أي إمكان توليد تماسك ينبثق من كلِّ مشترك يشكل وعده وحدة تأليف ما) عن الفاعلية الفنِّية (أي توليد دلالة عن طريق تشكيل وحدة تأليفية ما). وهو التمييز الذي سيدشن، قبل أن يعمَّو انقصاص ما سيسميه "جيرار جينيت" النِّظام القصدي والنِّظام الإنتباهي (Attentionnel).

1 نفس المصدر: ص 189. كما يضيف مباشرةً بعد ذلك قوله: "وفي الواقع، فإنَّ تصرفات المصور والنموذج مرتبطة بالثقة المتبادلة وبالاتصال الموجود بينهما. فبالنسبة إلى المصور، ينبغي له، كما يقول "أدمون ستيشن" (Edmond Steichen)، أن "يُظهر" النموذج، وبالنسبة إلى النموذج، من المهم أن يفهم السيورة العقلية لعمل المصور مضيئاً إليها فكره ومشاركاً معه في خلق الصورة. من الضروري أن ينظر النموذج إلى العدسة إذا كان القصد تصوير وجهه من الأمام، فهذا العمل يسمح، كما يقول المصور "دانيال مسكلييه" (Daniel Masclet)، به تحقيق الملاسة البصرية إلى أبعد حدٍّ—هذه الداعية بين نظرتين—عندما نشاهد الصورة". ففي هذا الوقت بالتحديد يحصل حوار بين المشاهد، الثَّاعِر، والصورة المرئية، حوار بالنظر هو الثَّالي: من ينظر؟ من الذي يقع عليه النظر؟ وعينا الشخص الذي في الصورة تتبعان عيني الناظر إليها". صص 190-191.

2 يقول بودلير في هذا الغرض: «S'il est permis à la photographie de suppléer l'art dans quelques-unes de ses fonctions, elle l'aura bientôt supplanté ou corrompu tout à fait, grâce à l'alliance naturelle qu'elle trouvera dans la sottise de la multitude. Il faut qu'elle rentre dans son véritable devoir, qui est d'être la servante des sciences et des arts, mais la très-humble servante, comme l'imprimerie et la sténographie, qui n'ont ni créé ni suppléé la littérature [...]. Mais s'il lui est permis d'empiéter sur le domaine de l'impalpable et de l'imaginaire, sur tout ce qui ne vaut que parce que l'homme y ajoute de son âme, alors malheur à nous ! [...] De jour en jour l'art diminue le respect de lui-même, se prosterne devant la réalité extérieure, et le peintre devient de plus en plus enclin à peindre, non pas ce qu'il rêve, mais ce qu'il voit.»

Bain

La fesse s'est toujours beaucoup lavée. C'est certainement une de ses grandes préoccupations dans la vie. L'activité parut suffisamment intéressante pour que certain peintre comme Jacob Vanloo, dans son *coucher à l'italienne* (adapté du *Candaule et Gygès* de Jordaens), mais surtout les artistes de la seconde moitié du XIX^e siècle, nous offrent un vaste panorama de la fesse au bain. Comme si après avoir inventé l'intimité de la toilette (dès le début du XVIII^e siècle, époque à laquelle on découvrit l'usage du bidet et les ablutions locales), on n'avait trouvé rien de plus pressé que d'en dévoiler par effraction les curiosités. C'est ce qui explique sans doute qu'on taxa beaucoup de ces peintres de « voyeurs » et même franchement de « cochons », tant ils paraissaient se complaire dans l'exploration indiscrète de ce canton de la féminité. La fesse maskine, en revanche, ne s'est jamais beaucoup lavée, sinon chez Frédéric Bazille, Thomas Eakins ou récemment David Hockney, ce qui est une bizarrerie de l'histoire qui en a chagriné plus d'un.

Certes, la fesse avait déjà osé s'aventurer nue au milieu du jardin, mais l'argument mythologique ou biblique faisait oublier l'indécence. D'ailleurs, ces nymphes guettées par des faunes, ces Suzannes épiées par des vieillards, ces pelotons de Bethsabées surprises par des rois, ces escouades de Dianas observées par des Actéons se montraient vite effarouchées par les regards importuns. Bien sûr, ces craintes n'allaient pas jusqu'à les faire renoncer à la baignade, mais on les sentait suffisamment offusquées pour que l'épilogue reste moral. Pourquoi alors tant de complaisance chez la plupart des peintres ? c'est que peut-être, note Gilbert Lascault, le rêve masculin sur les femmes est en grande partie un rêve de liquidité. Du reste, elles ne sont pas toujours aussi alarmées qu'on voudrait croire. Voyez la *Diane au bain* (1515) de Clouet. La fesse est garnie, coquette et parfaitement à l'aise, en pleine forêt, au milieu des satyres qui s'amuse. Ou encore le *Tepidarium* (c'est-à-dire le Bain tiède), toujours de l'École de Fontainebleau : il est vrai que le regard intrus a disparu et que les fesses des femmes se prélassent entre elles. Ce qui, au passage, nous permet d'observer que la fesse qui a chaud est infiniment plus attractive que la fesse qui a froid, laquelle en se contractant paraît se refuser, jusqu'à en devenir concave. La fesse qui a chaud, elle, peut librement se donner et se gonfler comme une éponge.

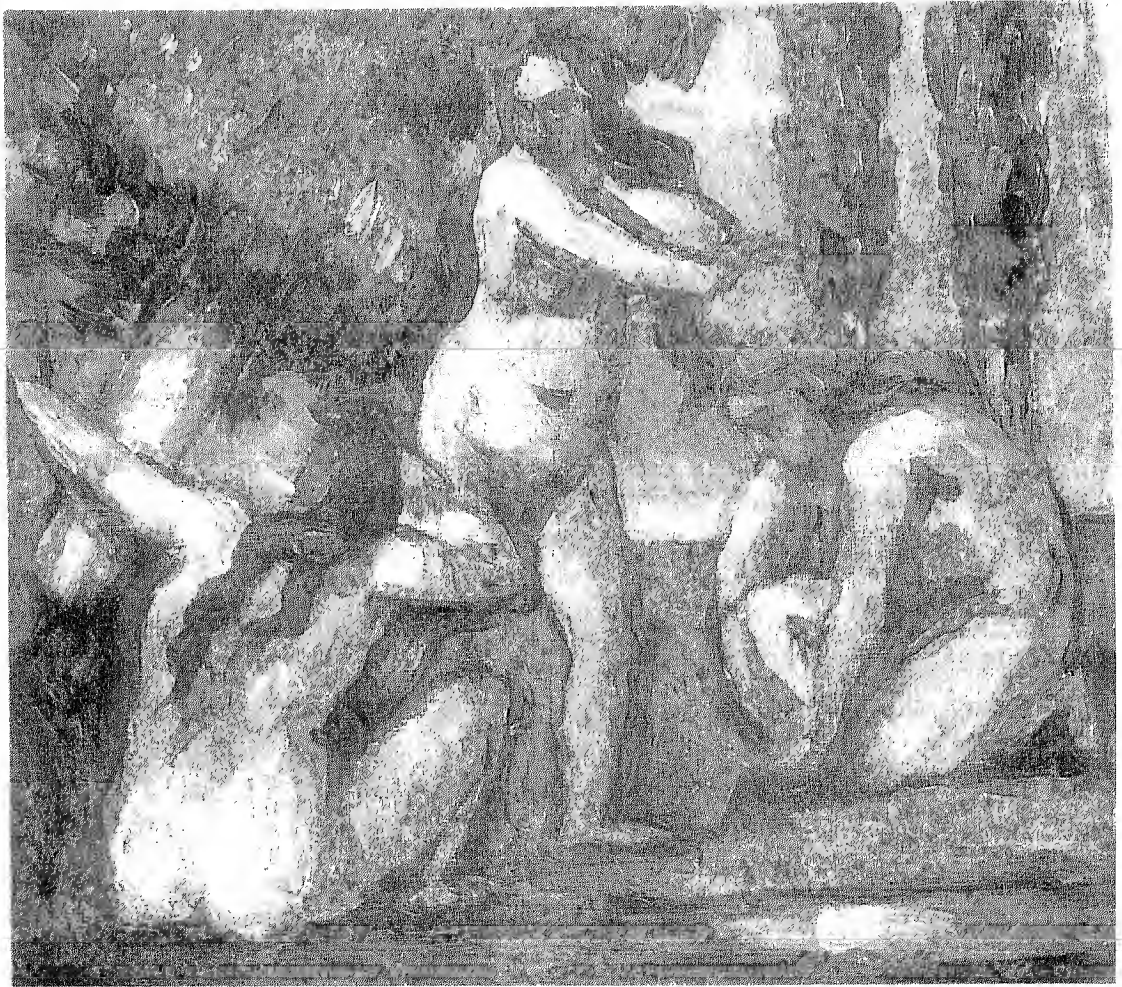
Renoir disait : « La femme nue sortira de la mer ou de son lit : elle s'appellera Vénus on Nini, on n'inventera rien de mieux. » C'est à peu de chose près la distinction de Platon, dans le *Banquet*, qui expliquait qu'il n'y a que deux sortes de Vénus, la Céleste et la Vulgaire. Ce qui, il faut bien l'avouer, n'est pas toujours aisément repérable. Degas, par exemple, a le chic pour surprendre des jolies fesses dans l'intimité de la salle de bains, avec un naturel désarmant. On a l'impression qu'il est monté sur une chaise ou qu'il s'est couché sous une table pour caresser dans le meilleur sens toutes ces rondeurs en vue de créer d'extraordinaires champs de courbes. « Je les montre sans coquetterie, disait-il, à l'état de bêtes qui se nettoient. » Que font-elles précisément ? Eh bien, elles se grattent l'orteil, elles se brossent, se peignent, s'accroupissent, s'essuient une fois, deux fois, autour des reins, dans le cou, un peu partout, et puis elles recommencent. La fesse qui se lave par un œil aux aguets. Elle n'est là pour personne. Ce qui est dommage. Car on aimerait la voir un peu s'attarder ou s'attendrir. Mais non. Elle ne se montre pas dans son plus bel état, ni dans son meilleur moment, mais elle s'en fiche bien. Car la fesse de la Vénus populaire n'a pas de temps à perdre. « Un tableau, disait Bonnard, est un tout petit monde qui doit se suffire. » Effectivement. Car la fesse de Bonnard, elle, se sait aimée. Ce qui fait toute la différence. Troublante à force d'être paisible, elle irradie la chambre de sa grâce nonchalante. Manifestement, ce n'est pas la fesse d'une prostituée qui a posé pour lui un jour de dèche, c'est la fesse de Marthe. Sa femme. Une fesse sans histoire, douce et discrète, comme dans ce *Nu au miroir* de 1933. Marthe a la fesse rayonnante, mais l'esprit ailleurs, car elle passe son temps à se

regarder dans la glace. Pourquoi une telle inquiétude ? Quel pressentiment ? La fesse, en tout cas, se condense dans de chauds coloris de terre cuite, elle palpite, crépite et ruisselle comme une pluie de grains de grenade. Voilà bien les choses : le visage se désagrège et la fesse rit.

Il est évident que la fesse de Courbet n'est pas une fesse de nymphe. Courbet est une force de la nature, un homme de plein air, ses femmes s'en ressentent. On l'a traité d'un peu tout, ce pauvre Courbet. « Chef de file de l'école du laid », « peintre de l'ignoble » ou (comme le dit Zola) « faiseur de chair ». Courbet, en fait, voulait « encanailler » le nu. Et son nu préféré, c'est celui de la solide campagnarde, à la fesse encore jeune mais potelée, rustaude et plissée, comme dans *les Baigneuses* (1853). Ces jeunes filles se laissent aller au plaisir d'être ensemble, envahies de lumière sur leur chair trop blanche, et d'extase elles en ferment les yeux. Cette étrange lumière dans l'ombre caverneuse a même quelque chose de satanique. L'impératrice Eugénie, visitant le Salon de 1853, ne s'y est pas trompée. D'abord frappée par les proportions que Rosa Bonheur avait données aux croupes de ses cheveux, il fallut lui expliquer qu'il s'agissait de solides percherons et non de coursiers élancés, comme ceux de l'écurie impériale. Arrivant *les Baigneuses*, Eugénie avisa celle qui passe sa chemise en montrant les fesse et demanda en souriant si c'était aussi une percheronne. Napoléon III, ravi de la saillie, en profita dit-on pour cravacher cette croupe somptueusement plébéienne. Mérimée, plus méchant, prétendit qu'elle serait particulièrement prisée en Nouvelle-Zélande, où l'on apprécie les formes humaines eu égard à la quantité de chair qu'elles peuvent fournir pour un festin cannibale. Ce qui ne contraria pas outre mesure Courbet, qui récidiva en 1868 avec *la Source*. Quel fessier ! Extraordinairement compact, serré et clos. La raie est à peine marquée et la chair toujours aussi lumineuse. Cette jeune personne, qui vient juste de se déshabiller, présente à peu près dans l'arrière-train ce qu'on peut espérer de la configuration du chou-fleur. On ne sait si cela tient du prodige ou de la monstrosité. Au moins dix centimètres de trop (dans le sens de la hauteur), ce qui est beaucoup pour une fesse. Kenneth Clark parle du « débordement d'un appétit colossal », en précisant : « L'indifférence bovine des femmes de Courbet leur confère une sorte de noblesse antique. »

Quant à la fesse de Renoir, qu'on voudrait croire céleste, elle est reconnaissable entre mille : elle est grasse, c'est vrai, disons grassouillette, mais elle est loin de ressembler aux fesses grimaceuses de Rubens. « Leur peau, dit Clark, épouse étroitement la forme du corps devant la robe d'un animal. » Renoir aime à placer ses chères petites gourdes, comme il dit, devant la Méditerranée. Elles se sèchent, s'éclaboussent entre elles, montrent leurs fesses, mais elles ne semblent pas du tout gênées. Au contraire, on dirait plutôt qu'elles dansent. Elles font des singeries, jouent avec leurs cheveux, leurs doigts de pieds, elles ne pensent à rien, elles ont tout simplement un bonheur animal à gesticuler dans la chaleur d'un après-midi d'été. Elles ne se baignent pas dans l'eau, mais dans la lumière. Elles sont aussi beaucoup plus ricuses et gamines que les baigneuses de Courbet et, heureusement pour elles, n'ont pas la fesse pyramide ou cylindrique des baigneuses de Cézanne. M^{me} Renoir se plaignait que, chez elles, les servantes fussent choisies parce que « leur peau accrochait bien la lumière ». C'est certainement un motif légitime de récrimination, mais convenons que la fesse domestique peut avoir du bon. Résumons : de 1850 à 1941, grosso modo, la fesse se lave. On croirait même que c'est à peu près son seul souci. Après quoi, on estima sans doute que c'était chose faite et qu'il n'était pas nécessaire de s'obstiner. La fesse retourna donc au lit, qui paraît bien avoir été depuis toujours sa véritable destinée.

JEAN-LUC HENNING, *Brève histoire des fesses*, Zulma, 1995, pp 21-25.



*« Peindre des nus dans la nature, ce n'est tout même pas
qu'une préoccupation plastique, c'est surtout tenter de donner
forme à l'image fantasmatique d'un monde sans péché. »*

GILLES PLAZY, *Cézanne ou la peinture absolue*,
Liana Levi, 1988 , p. 99.

حاشية

الأرداف هي العري مضاداً. فمنذ الإغريق كان الجسد العاري يمثل تكريسا لنموذج الكمال والجمال. وامتياز العري ها هنا، لا فقط في انعطائه للمرئية، بدلا من التحجب والتقنع اللذين تعود الإغريق منذ إنجازهم لحدثاتهم الأولى، على الارتياح فيهما وفي من يدعي وصلاً بهما، بل يمتاز الجسد العاري كذلك بتأليفه الناجح بين الأعداد والنسب من جهة، وبين ألق البشرية الإنسانية ونعومتها من جهة ثانية. هكذا تطابقت، منذ الإغريق الحقيقة مع العاري واعتبر "سحرياً" و"مشبوها" كل ما تعارضت اعتباراته مع مقتضيات العري. ولقد كان "أفلاطون" أول من ربط المعرفة بالإبانة (La monstration) ولذلك اعتبر أن الجميل هو ما يظهر بأكثر مرئية. لا عجب والحال هذه، أن يتم تفضيل الرسام على الشاعر، بل جرت العادة على تفضيل الرسام حتى على الحاكم. والوقائع والروايات في هذا الباب أوسع من أن تُحصَر في مثل هذا المقام. نذكر منها لاما رواية (Plinie) لحكاية الرسام (Apelle) حين كلفه إسكندر المقدوني بإنجاز رسم عار لأجمل خليعة لديه وقد كان اسمها (Campaspe). وحدث أنه خلال المدة التي أنجز الرسام فيها عمله أن أغرم بنموذجه وأحب خليعة الحاكم التي بدورها أحبته. وحين لاحظ الحاكم ذلك لم يتردد في التخلي له عنها. وهو ما تؤيده أخبار أخرى تروي وقائع ترشح بنفس النتيجة احتكار الرسام لجدارة مجاورة الجمال ومعايشته. وهو ما تؤيده أخبار أخرى تروي وقائع ترشح بنفس النتيجة للرسام، مثل تلك التي تروي كيف أن "شارل لوكان" طأطأ ليمد مرقش الرسام "تيسيان" عندما سقط من يد الأخير، أو ما يروى من ملازمة الملك "فرانسوا الأول" لـ"ليوناردو دي فنشي" وهو على فراش الموت وذلك حتى لفظه لأنفاسه.. الخ. ولكن لماذا هذا الربط بين الرسم وبين العري؟

لا بد من التدقيق في هذا الصدد أنه إذا استندت سطوة الرسام إلى قدرته على رسم العاري فذلك لأن هذا الأخير هو نموذج. وامتياز كمنموذج لا يرتفع فحسب بنجاحه في الملاءمة بين الأعداد وبين الجسم الحي، بل وأساسا بنجاحه في سحب تلك الملاءمة على الصور الأسطورية وعلى القوى الإلهية. حتى لكأن الرسام، بإنجازه لرسم عار يقوم بالفصل ضمن القوى الأسطورية، بين ما تشتمل عليه من كمال وما يخالف ذلك الكمال -إن صح القول- من تخريف. فبفضل الرسامين قامت اليونان بأنسنة آلهتها دون أن تخفضهم إلى مستوى بشري صرف. بالإمكان القول، بشيء من التجاوز، إن الرسام نموذج من يحول "الديمون" إلى "تيوس"، منجزا بذلك نموذج التحول من قوة تقبلية صرفة إلى إيجابية، أي إلى فاعلية ذكية. ويحسن ها هنا أن نذكر، على إثر "برغسون"، أن الذكاء بالمعنى الواسع هو قدرة على المسرحية، ومنه تسمية أفلاطون للحقيقة "أليتيما" أي اللامستتر والعاري¹. ولئن مثل العصر الوسيط فترة رفض للعاري، فإنه منذ القرن الثالث عشر وانبلاج الفترة الغوطية استعاد نموذج

1 عن الذكاء يقول برغسون: "بالمعنى الأوسع للكلمة، يبدو أننا نسمي "ذكاء" نوعا من الكيفية الدراماتيكية في التفكير. فبدلا من معالجة الإنسان أفكاره كرموز حيادية، يراها الرجل الذكي ويسمعها، ويجعلها تتحاور فيما بينها وكأنها أشخاص. فهو يضعها على المسرح، ويضع نفسه أيضا، ولو قليلا، على المسرح. فالشعب الذكي هو شعب معجب بالمسرح. في الرجل الذكي شيء، من الشاعر، كما يوجد في القارئ الجيد بداية ممثلي كوميدي". هنري برغسون، الضحك، مصدر مذكور، ص 72. وفي كلام برغسون عن المسرحية ما يدل على عضوية علاقة الرسم بالذكاء، بما أن الأخير هو مسرحية صرفة، وذلك باعتبار أن علاقته الصق بالعلامات التشكيلية من المسرح، وباعتبار أنه أبعد من المسرح عن العلامات اللغوية. لو تكلمنا مثل "ليوناردو دي فنشي" لقلنا إن الرسم أقدر من المسرح على التجسيم.

لا بد أولاً التذكير بأنّ وجهة وصداقة نموذج العاري تُفسّر بتعاطيه لقدرة التفضية (La spatialisation) على نحو يعطي الكلّي للرؤية فيسمح بذلك للمرء بنوع من المصالحة بين ما يسكنه من قوى "غريبة ومناوئة" وما يمثلّه الكلّي من معيارية. أي أنه إذا كانت فضيلة العاري كنموذج تأتيه من اعتداله، فذلك لأنّه بفضل ذلك الاعتدال ينجح في أن يعقد ظفيرة تعطف الحميميّ المفرط في حميميّته على المعياريّ وعلى المتواضع عليه. هكذا يبدو العري أظهر مفعول من مفاعيل المعالقة (La mise en relation) وما تولّده من تناسب يجعل من الحياة الاجتماعيّة سعادة موصولة وذلك عبر إيلاء أولويّة مطلقة للحواسّ المشتركة على الحواسّ الخاصّة. وهو ما يؤكّد أن اعتماد نموذج العاري هو خير معبر عن ارتباط كلّ حدثيّة بالذنيّة. وهي الذنيّة التي قاومتها العصور الوسطي. وقد وجدت، كما ذكرنا في الأرداف مادة لبلورة مقاومتها. ذلك أنّ الأرداف هي بعيدة جدّاً عن أن تكون عضواً حميمياً، بل كأنّها في غيبة عن نفسها وعن غيرها. أي أنّ في وقت يشخص نموذج العاري الاستيقاظ، فإنّ الأرداف تجسّد السبّات الإستيطقيّ وتتنكّب طريقتاً معاكساً للطريق الذي يسلكه المعنيّ ليستقيم، وهو طريق يتّجه من الإنسانيّة نحو الحيوانيّة. ولذلك كانت الأرداف التي يرسمها (Degas)، كما ورد في النصّ أعلاه، لا مبالية وكانت المسحّمات التي رسمهنّ ينظّفن أبدانهنّ كالحيوانات. ولا يدلّ الأسف الذي أبداه كاتب النصّ حيال اللامبالاة الموسومة بها الأرداف إلّا على مدى انخراطه في إيديولوجيّة الذنيّة التي لم ينشأ الرّسم المعاصر إلّا من خلال حركة مراجعة قام بها لمسلّمات الإيديولوجيّة المذكورة. وما يعنينا هنا أكثر هو موقفه من الأرداف وعلاقته بالعاري. ذلك أنّ مفاد أسفه، في آخر التحليل، هو أسف لأنّ الأرداف كانت تشبه نفسها أكثر من شبهها لنموذج العاري. ومنه احتفاؤه بعملية غسل الأرداف وإقرارها حتّى عندما شملت العمليّة الأرداف الذكوريّة. إذ بهذا الصّنيع تبدو الأرداف وكأنّها تحاول أن تنسج على منوال العاري وتذعن لاقترضاءات خزلة ظاهريّة (Réduction phénoménologique) كالتي يذعن لها العاري وتقوم منه مقام شرط الإمكان. إذ من المعلوم أنّ العري خارج دائرة إشعاع النّموذج (ركح، متحف، مكان عبادة ...) هو رجس ودنس يربك من يأتي الفعل ويربك كذلك من يشهده. وإذا كان هذا حال أعضاء لها على الأقلّ ملامحها التي يمكن أن تسند حدّاً أدنيّ من علاقات التّعارف، فما بالك بأرداف ليس لها، في حدّ ذاتها، سيمياء مفردة. وفعلنا، لن نجانب الصّواب حين نقول إنّ الأرداف هي مزاج محض، وفي ذلك ما يليقي الضّوء على سبب الرّعب الذي ربط "أرتو" بينه وبين الأرداف. ولذلك فإنّ الأسف الذي أبداه كاتب النصّ، إنّما هو يصدر عن موقف يعتبر كلّ ما لا يخضع لمبدأ الأفراد هو جموح وخروج عن ضرورات النّوّل حيال ملكة الحكم. فمن وجهة نظره، وهي وجهة نظر كلاسيكيّة،

أن توصل الأُرداف لامبالية فمعناه إصرارها أن توصل أُرْدافًا داجنة (Domestique). وهو حتَّى وإن اعترف لهذه الأُرداف ببعض فضل، فبالقدر الذي تنجح فيه في التقاط الضَّوء وبكُنه معكوسا. ذلك أن هدف الرُّسوم من وراء رسمها للأُرداف كما عيَّنَها كاتب النصِّ هو تطهيرها بالضَّوء وتحويلها إلى واقعة ضوئية وذلك كتوطئة لمجانستها مع ما سواها من أشياء العالم وتمهيدا لشطب مزاجها قبل شطب تجوهرها الحسِّي في الجسد وفي العالم.

مَجْمَل القول، إنَّ كاتب النصِّ يواصل الموقف الأفلاطونيَّ الذي يواجه واقعة لا تماثل الإستطيقِيَّ والاجتماعيَّ بخفض الإستطيقِيَّ وتحويله إلى واقعة إستطيقِيَّة متعالية تشهد على برّانية العالم. وما يزيد في تعقيد الأمر أن الغرب لم يكتف بمثل هذا الموقف لنفسه، بل راح يفرضه عنوة على غيره من الثقافات. وهو الأمر الذي عبَّر عنه ستراوس بقوله: "نحن نعلم، منذ ديكارت، أن أصالة الحضارة الغربية تكمن أساسا في منهج تجعله طبيعته الفكرية غير صالح لتوليد حضارات أخرى من لحم ودم. ولكنَّه يستطيع أن يفرض صيغته على هذه الحضارات ويرغمها على أن تصبح مماثلة لحضارتنا". والنصُّ عيَّنَ من موقف لا يقيم صلة مع الطَّبيعة إلَّا بشرط تحويلها إلى مشهد. والحاصل اليوم، في حضارة العولة، أن الطَّبيعة قد أصبحت الآن مجرد مشهد بعد أن كانت مع اليونان مجهولا. وفي الحالتين يجد الإنسان نفسه مقطوع الصَّلة بالطَّبيعة وهو الأمر الذي حاول الفنَّانون المعاصرون أن يضعوا له حدًّا خاصَّة بعد أن أخذت المعايير الاقتصادية (عبر عالمية الصُّور الدَّعائية). والأُرداف، من حيث هي العري مضادًّا فإنَّها كذلك المشهد وقد فات عليه الأجل (Forclos) إذ بحكم أن نط حضور الأُرداف لا ينفصل عن قيمتي الأكثر والأقلَّ، فإنَّ تحيينها يتميَّز بأنه ليس متحيِّنا. ومن شأن فوات الأجل المذكور أن يجعل من المجال الإستطيقِيَّ للفرَّ شبيها للأُرداف، أي مجرد بؤرة حضور صرف، ومصنع للقوى القابلة للمقلوبة والمستعدة لأن تكون كلَّ شيء. ولذلك دأب الفنَّانون، منذ الإنطباعية وإلى يوم النَّاس هذا، ينوِّعون ويعدِّنون الوسائل والطَّرِيق التي تحاول الانزياح عن سلطة الكونيِّ والتَّقاطع على التَّقْيُض من ذلك مع المنقطع والمنفصل، وذلك من أجل استعادة خيرة الحضور الحسِّي في العالم. لهذا الغرض تغيَّر منصب اللوحة ليتحوَّل من مساحة مهَيَّاة لاستحضار المفهوم إلى مجرد بؤرة حضور لها. ولعلَّه لأمر كهذا أصبح اليوم الفنُّ عموما والرَّسم خصوصا مجرد اعتلاج الغاية منه الإعلان عن حضور ما وصار الفنَّان يزهد في التَّعبير عن شيء ما بل أقصى ما يطلب هو أن ينجلي وأن ينجود، ولأنَّ الإنجود لا يتطابق مع المثل حيال ملكة الحكم فقد نزع أغلب الفنَّانين المعاصرين عنهم كلَّ مظاهر "وثنية الوعي" محاولين، بدلا عن ذلك، الفطنة لما يلازم صدمات الحوادث من أجل رسم ما يتلقَّون منها رغما عن طابعها اللامتدِّ واللَّازمني. بكلام آخر صار الرُّسَّامون المعاصرون إلى محاولة بلورة بلاغة "اللاتمام" والإلماح إلى ضرب من "المعرفة لا بشرط الإيجاب" وذلك على اعتبار أنَّها وحدها القادرة على تجاوز التَّعارض بين: أن تكون من جملة العالم/ أن تكون نقيض العالم. وفعلا، أليست بؤرة الحضور هي ما يجمع كلَّ أولئك الذين يخشون تبعات نجاح العقل الكونيِّ في تحويل سورة الحياة إلى معرفة ثمَّ إلى مصلحة! لنذكر في هذا السِّياق شعار "كفان كلاين": « Just be » (فقط أكون) أو شعار "نيومان": « The sublime is now » (يتقدَّر الجليل مع الحاضر)، بحيث يمكن القول بأنَّ الفنَّانين المعاصرين لم يربكوا الفنَّ إلَّا من حيث أربكوا العقل بمواجهته قائلين: "إنَّ الإحساس بالحين ليس متحيِّنا"، وكذلك بقولهم: "إذا كانت اللوحة تستحضر فعل الإحضار، فإنَّ الكائن لا ينوَّه إلَّا ضمن الآن والهُنا".

وفعلا، إذا كان الفن يرفض أن يكون مثل العلم "تنصيصاً" ويختار أن يكون "إلماحاً" فذلك إنما لحرصه على إنهاك مقولة المفارقة دون نفيها أو شطبها مع ذلك. والغرض من هذا الإنهاك هو تجاوز التعارض القائم بين الغياب الملازم للتجوهـر الحسّي كما تحيل عليه الأسطورة وبين الوجود في لا موضوع المميّز لكل مظاهر الإثنية ولكل مظاهر المفهوم، وهو ما يحكم عليهما بالاندراج ضمن سياق الممكن وبعداد الحسّي والحالي. إجمالاً يمكن القول إنّ الفن، وبرغم رفضه لكل صيغ الغيبوبة والانسحاق حيال الطّبيعة فإنّه يقاوم كذلك ميل العلم إلى الإذعان لاقتضاء الخزلة الطّواهرية. وتجنّباً لجزالة القول الذي يضيق عنه المقام، سنكتفي في سبيل بلورة هذه الخاصية الملازمة للفنّ بذكر مثال وحيد، عنينا بالحديث لوحة "جيورجيون" المعروف لدى الفرنسيين باسم "تيسيان" والمعونة بـ: "حفـل في ضيعة ريفية" "كونسانر شومباتر".

حين رسمت اللوحة المذكورة ونالت إعجاب الجميع وذلك لنجاحها في "تهذيب الأساطير اليونانية" وإعادة صياغة مضامينها بشكل ينجح في التآليف بين التّصوّر العامّي للوجود وقتذاك، الموسوم بـ "وحدة الوجود" (Paganisme) وبين التّصوّر المسيحيّ للعالم. فاللوحة اضطلعت بدور تربويّ قوامه تحويل منصب الطّبيعة من مرتبة "المجهول" إلى منزلة "النّصاب". وقد تمّ ذلك للرّسام حين حرّر الطّبيعة من جموح عنصر "الحالي" (L'actuel) نحو الانقسام والاستقلال بالتّالي عن كلّ صيغ "التّقديري" (Le virtuel). وهو الجموح الذي يمثّل لباب إغراء التّجوهـر الحسّي من حيث هو إغراء اللاهوتية واللامبالاة. على التّقيض من ذلك، نجحت اللوحة في التّآليف بين "الحالي" وبين "التّقديري" أي بين الحضور الحسّي وبين نموذج موسوم بالثّالية والكمال المنحدرين عن التّناسب. وبفضل عمل الإبانة عن كمال التّموج، أسدت اللوحة درسا قوامه أنّ الممكن يقوم من الإنسان مقام طبيعة ثانية هي أنسب له من الطّبيعة الأولى إذ هي تطهّره من الجموح بأنواعه وتعالجه بفضيلة التّناسب. وفي نفس الوقت الذي تضطلع فيه اللوحة بهذه الوظيفة التّربوية، فإنّها تتعهد أيضاً بمهمة معرفيّة وأبستمولوجيّة. إذ هي تبلور على صعيد العياني المبدأ الذي يصدر عنه العلم القديم والذي يحدوه على الاعتقاد "بأنّه لا يعرف موضوعه معرفة كافية إلاّ عندما يتهيّأ له تسجيل لحظات مقتاة، يزعم أنّها جوهرية. فهو ستاتيكيّ، لأنّه لا يحسب للزّمان حساباً"¹ والتي يمثّل العاري المعادل البصريّ لها.

وحين قام بعد ذلك "ماني" بإعادة رسم لوحة "حفـل في ضيعة ريفية" وأنجز بالتّالي لوحته "غذاء على العشب" فإنّه جوبه برفض حادّ من طرف العامة والخاصة. ولعلنا نفهم أهمّ أسباب ردّ الفعل هذه حين نقرأ الكلام التّالي لـ "باتاي" عن اللوحة المذكورة: "لقد كان الغرض من لوحة «غذاء على العشب» نفي لوحة «حفـل في ضيعة ريفية». ومعلوم أنّ «جيورجيون» لم يضمن لوحته مشهد نساء عاريات إلاّ على سبيل التّلازم مع مضمون الأمثلة الإغريقية. أمّا «ماني» فإنّه لم يحتفظ في لوحته إلاّ بالتيمة [...] بعد ذلك فإنّه لم يتردّد في تضمين لوحته عناصر من الحاضر وبالتّالي في نزع الطّابع الأسطوريّ عن كلّ من التيمة وعن خطاطتها. وهو بصنعيه هذا إنّما كان يهدف إلى نفي الماضي وبعث نظام مستحدث"². بيّن إذن أنّ ما يصدم في لوحة «ماني» هو رغبتها في الانزياح عن كلّ صيغ الممكن والتّطلّع إلى حضور حسّي يمثّل ضمنه الحاضر الصّرف خاصّة وخميرة وجود مكتنز ومشيع وذلك بشكل يحرّره من كلّ أصناف الارتهان: الارتهان بالزّمن، الارتهان بالمرئيّة، والارتهان

1 الكلام لجيل دولوز، من كتابه "الصورة-الحركة"، مصدر مذكور، ص 10.

Georges Bataille, *Manet*, Skira, 1994, p 61.

خاصة بالخيال. على التقيض من ذلك، ما يبره في لوحات «ماني»، وكما لاحظ ذلك «غايتن بيك» بصوابية، هو اشتغالها على «ضرب من الحضور الصَّرف للصَّورة»¹.

هذا الحضور للصَّورة هو التعبير الإبداعى عن الثَّورة العلمىة الحديثة. وهى الثَّورة التى عبّر عنها «دولوز» أوجز قول وأبلغه حين قال: «لقد قامت الثَّورة العلمىة الحديثة على إرجاع الحركة ليس إلى لحظات بارزة أو مفصلة بل إلى أي لحظة من اللحظات. وأولت كل لحظة من لحظات الحركة اهتماماً ما واحداً. وإذا ما سلّمنا بإعادة تأليف الحركة، فلا يتم إعادة تأليفها انطلاقاً من عناصر صورىة مارقة، «أوضاع»، ولكن انطلاقاً من عناصر مادىة «مقاطع». وبدلاً من القيام بتركيب للحركة مدرك بالعقل، حسب طريقة القدماء، فسيجري إخضاع هذه الحركة إلى تحليل مدرك بالحس. وإذا كانت عديد الدّراسات قد أكّدت على دور «ماني» في التمهيد لنشأة السينما فذلك لأنّه الأوّل الذي حاول العبور من التّصوير بحصر المعنى إلى التّصوير الآنى. وبالتّوازي، في وقت كان فيه العلم الحديث لا ينفكّ يُجلّ التّعاقب الميكانيكى لكلّ اللحظات محلّ النّظام الديالكتيكى للصّور والأوضاع. وفعلًا، فإنّ المتأمل في لوحة «غذاء على العشب» يلاحظ أنّ المرأة العارية هى مجرد لطفة، أي معطى غير موسوم وذلك لفرط تباين حضورها العاري مع الطابع الموسوم ثقافياً والذي يميّز حضور الرّجال المجاورين لها. والطابع اللاموسوم ثقافياً للمرأة العارية ضمن لوحة «ماني» من شأنه أن يراجع علاقة العاري بالنقوش (Les inscriptions). فإذا كان بالإمكان القول إنّ الوجه هو نموذج العري الكلاسيكى، فإنّه، منذ «ماني»، سينزاح العاري أكثر فأكثر عن قيم الوجه (الإنفصالية عبر توظيف قيم التميّز الفردي، والتناسب... الخ) ليتّصل شيئاً فشيئاً بقيم «الرأس» (كمزيج بين الجسد والذهن، بين الأشكال والقوى). والأرداف يمكن أن تمثّل نقطة قصوى في هذا التّوجّه، بما أنّها تحيل على خبرة «الكان لا على التّعيين» (L'espace quelconque).

على أنّ أفراد نجاح العلم المعاصر في مهمّة تجويد عمليّة رصد ميكانيزمات التّعاقب الميكانيكى انتهت به، على حدّ عبارة «بول فيريليو» إلى التّورط في «نقيضة منطقيّة». وفعلًا، نجاح الآلات العلمىة في القبض على الزّمن كما هو في فعليّة تحقّقه حكم على الزّمن الواقعيّ، أي على الزّمن كما يعطى لقدرة الإنسان على التّصوّر والإدراك، بأنّ يصبح مجرد «خداع بصريّ» أو محض زيغ إدراكيّ (Anamorphose)، كذا افترقت إحداثيات السّرعَة عن إحداثيات الحركة وبالتّالي صار البعد الحركيّ (السينييطيقيّ) إلى تسفيه البعد الفيزيائيّ الطّبيعيّ للظواهر. وطبعاً لا يحدث ذلك دون إرباك مرتكزات العالم المرئيّ، وهو المجال الذي لم يكن يعطى للرّؤية إلا بفضل تعاقد ميل الظّواهر إلى التّسارع وكذلك إلى الاستعلان (L'annonce) وتحت ضغط اعتبارات استراتيجيّة وحريّة، صير إلى وقف الدّراسة العلمىة على ميل الظّواهر إلى التّسارع وإسقاط الاهتمام بميلها إلى الاستعلان، وبذلك صار العلم إلى المدى في تطوير «الخزلة الظّواهريّة» التي استهلّ صياغتها منذ نشأتها الأولى على يد اليونان، وفعلًا، يختزل علمنا الحاضر العالم إلى مجرد معطيات ضوئيّة. ومعلوم أنّه إذا كانت الظّواهر تنحلّ إلى معدلات للحركة فإنّ الضّوء هو مفعول السّرعَة الصّائرة إلى التّسارع. ومعلوم أنّ التّحريك الذي تضطلع به المحرّكات من حيث هي وسائل تحويل السّرعَة إلى تسارع يسمح دائماً بتوفير مصدر ضوئيّ. وعموم هذه المصادر الضّوئيّة لكلّ المواقع الاجتماعىة المعاصرة أحوال «بول فيريليو» على القول بأنّ الإنسانىة آخذة في العبور من وضع الإقامة في اليوم الذي هو قطعة من الزّمن الفلكيّ إلى التّموضع في اليوم بوصفه مساحة ضوئيّة تمتّ إضاءتها

بوسائل تقنية أما على صعيد الرّسم، فقد كان من أثر الهوس بتحيين المثلث والقبض على الحالي الغفل من كلّ مضمر أن فقد الرّسم مصداقيته لصالح آلة التصوير الفوتوغرافي ولكن، وبدافع من نفس الهوس، آلت هذه الأخيرة بدورها إلى فقدان مصداقيتها، إذ من فرط مراكمتها لبراهين الصّلاحية الواقعية انتهى الأمر بآلة التصوير إلى فقدان حقّ احتكار القدرة على اصطناع الصّور بما أنّ الأخيرة تطوّرت بحيث أصبحت بلا سيمياء. ذلك أنّ التصوير أصبح تصويراً أداتياً (Instrumental) (صور طبّية، فلكيّة، استراتيجية، عسكريّة) وبالتالي أصبح التصوير عبّاراً للمرئيّ (Transvisuel)، وأصبح لا قبل للواقع بأن يكون نفسه إلّا عبر اختلافه..

على أنّ ما أُرهب "بول فيريليو" بدا وكأنّه سبب سعادة رسّام مثل "جاكي" (Jaquet) وآية ذلك اشتغاله على الصّورة الفوتوغرافية للوحة "غذاء على العشب" لـ "ماني". فعلاً، قام "جاكي"، سنة 1964 بالتصرّف في الصّورة المذكورة تمطيّاً وتحويراً جزئياً (وبأسلوب يذكر بـ "التنقيطية") ممّا جعل الصّورة تتقلّب عينها وفق صيغ مختلفة: ارتضاء علاقات الإضافة، غشيتها الضبابيّة، تلاشي الألوان والفصل بينها وبين تخوم الأشكال... ورغم استخراجها لخمسة وتسعين نسخة من الصّورة المحوّرة، فإنّ "جاكي" كان يهدف إلى التّدليل على أنّ مضاء قدرة الصّورة الفوتوغرافية على التّناسخ غير كافية لإنقاذ منصب المشاهد ونصبته من الانهيار، كيف لا، ومجال المرئيّ، الذي تفخر آلة التصوير الفوتوغرافي بالقبض عليه أحال على طهرانية ضوئية أصبح بفعّلها الواقع مجرد تظاهرات (Simulations) تخضع لقانون التّجاور والمعالجة الميكروفيزيائية هذه المرّة. وهو ما من شأنه أن يحوّل العالم إلى مجرد موضوع ضوئيّ، أي واقعة ضوئية لا تتبدّل طبيعتها الضوئية وهي تتغيّر، على عكس ما كان يجري عليه الأمر مع النّور. ولكنّ السّؤال هو: هل الباعث لدى الفنّان "جاكي" على الاحتفاء بانتهاء صلاحية مجال المرئيّة هو الرّفص للسّلبية الملازمة لوضع المشاهد أم أنّه الرّغبة في إرساء اتصالية تنبني على أنقاض الكائن المنفصل الذي يمثّله الفرد من حيث هو كذلك، أي كائن اللحم والدّم؟ فهل هذا هو احتجاج على فرط المطالبة بالمثلث والتي انتهت إلى حرمان الإنسان من حميميّته ومن إيروسيّته، أي من إنسانيّته؟ أليس من الغريب أن تدفع مجتمعات "الشّفافيّة" أفرادها إلى حمل نظّارات سوداء على مدار أيّام السنة وذلك إلى حدّ نسوا معه البهجة العتيقة التي تجدها الحيوانات وكان يجدها الإنسان الغابر عند انغماره بالنّور! بكلام آخر، أليس من الغريب في عصر تصنيع الضّوء أن ينسى الناس أنّ للنّور ألماً بدونه يقعي الوجود في الماعونية!

ART / DESIGN

« ...la situation de l'artiste devant ces objets est souvent inquiétante. »

Fernand LEGER

« ... une :méthode universelle tant pour l'art que pour la production industrielle. »

Théo VAN DOESBURG (1928).

Certaines configurations du visible prennent forme à la fois dans le champ des objets esthétiques et dans celui des objets usuels ou des lieux communautaires. Elles concernent, au moins en droit, la totalité de l'espace social et ont valeur d'institutions historiques. Il s'agit donc fondamentalement, dans l'un et l'autre champ, d'un même processus différencié ayant un même objet. C'est lui qui peut rendre compte des relations aujourd'hui, de l'art et du design. L'institution d'un ordre de visibilité, comme modèle idéal et norme de comportement perceptif, s'opère selon des démarches qui sont toujours à la fois empiriques et réflexives. L'aspect empirique l'emporte dans doute dans la production des formes de l'espace dont l'efficace n'est conçue par leurs producteurs que dans un champ d'action relativement limité et peu conflictuel. Devant un problème d'organisation spatiale qui ne concerne que la pratique la plus quotidienne des membres d'une petite communauté -lieux ou objets du travail, du loisir, des diverses relations hiérarchiques et symboliques- les finalités et les solutions concrètes sont conçues comme particulières et demeurent largement inconscientes de leurs implications dans le système social global. L'aspect réflexif est plus évident chaque fois que des problèmes analogues se posent à l'échelle d'une communauté où le pouvoir de troupe divisé et hiérarchisé en instances distinctes, qui sont reconnues pour telles. La définition des finalités et des solutions est alors le fait d'un calcul intentionnel, proprement politique puisqu'il a pour objet le système social dans sa dimension sciemment systématique (et peu importe d'ailleurs que les producteurs de formes, dans leur intention consciente ou de systématicité, mettent en jeu, en réalité, une idéologie inconsciente de ses finalités objectives). On pourrait donc dire dans de tels cas, puisqu'il s'agit de mettre en place des structures générales du visible, que le dessin de la forme et le dessein de formalisation ne font explicitement qu'un. Dessein de dessin : le double sens, exactement, du terme design en langue anglaise.

En fait, les relations historiques du design et de l'art (au sens le plus étroit de ce terme, celui qui désigne l'activité du peintre ou du sculpteur) ont rendu manifeste la réalité d'un tel calcul dans tous les cas. L'art du XX^e siècle a produit le design comme son sous-produit et il l'a fait à l'origine dans une intention politique tout à fait explicite, même si l'institution du design comme discipline autonome est aussitôt intervenue pour inverser le sens de cette visée, tête en bas. Et rétrospectivement, l'événement d'un tel calcul et l'explicitation d'une telle intention dans l'histoire des formes ont joué comme des révélateurs de ce que toute forme d'art est, par essence, impliquée dans l'institution de l'espace social. Parce que soudain, dans la société industrielle du XIX^e siècle, une contradiction ou plus exactement un conflit de pouvoir à éclaté entre la production artistique et la production d'objets usuels, la dimension politique des choses a été mise en évidence par l'usage d'un terme équivoque, disant que tout dessin, en tant que structure générale de mise en forme de certains aspects du visible, relève effectivement d'un dessein politique.

Les arts plastiques –peinture, sculpture- n'ont en réalité jamais méconnu leur fonction politique, le rôle singulier qu'ils jouent dans l'organisation normative de l'espace social, dans la définition des relations spatiales hiérarchiques entre les différentes instances d'une communauté : que cette fonction se soit accomplie par la mise en œuvre de modèles concrets immédiatement applicables à l'ordre matériel de l'environnement naturel et urbain ; ou qu'elle se soit accomplie de façon moins directe par l'institution d'un système idéologique des valeurs de représentation.

Le peintre ou le sculpteur médiéval ne pouvaient l'ignorer. Leurs travaux étaient conçus pour prendre place dans des édifices publics ou pour se réaliser dans des objets sociaux comme le livre, la tapisserie, certains objets usuels de luxe. Or cette relation de l'art à son contexte social n'était évidemment pas de pure insertion puisque cette production, formelle et symbolique à la fois, était toujours soumise à la

censurc du pouvoir clérical ou civil ; et puisque les artistes eux-même tâchaient intentionnellement, dans leur champ d'action limité, à définir des structures spatiales homologues à l'ordre cosmique et politique élaboré conjointement par la théologie, qui se trouvait alors en position idéologique dominante. La peinture et la sculpture de l'âge classique ne l'ignoraient pas davantage. Du XV^e siècle, les arts plastiques ont été parmi les agents les plus inventifs et les plus efficaces de l'idéologie humaniste et de la logique sociale qui la fonde au plan de la vision: la réduction systématique de toutes valeurs investies dans le visible, à un système unitaire de mesure quantitative et l'équivalence générale, défini à partir du point de vue du sujet regardant. Les quantités de surface occupées par les éléments, les quantités de lumière, les quantités de pigments colorés sont toutes mesurées à l'aune d'une géométrie perspective. Et ce système général d'équivalence est homologue à celui de l'économie politique. Quant aux implications concrètes, topographiques, du système de mesure et de ses attributions de valeurs hiérarchiques dans la mise en forme de l'espace du paysage, de l'espace urbain, de l'espace de la pratique quotidienne individuelle, elles sont plus effectives encore qu'aparavant dans la mesure où la révolution intellectuelle accomplie par la culture humaniste consista, dans le domaine des arts, à rapporter des significations de l'espace plastique à l'espace vécu.

Mais, avec l'avènement de la société industrielle, une rupture historique s'est produite concernant les aspects de la fonction de l'art qui touchent à l'ordonnance logique de l'espace social et à ses significations symboliques. Cette rupture, ses causes, ses conséquences, peuvent se repérer commodément dans le champ conceptuel. Au cours du XIX^e siècle, la langue philosophique fait, de l'adjectif « technique », un substantif. Il s'agit d'c se permettre de penser, en particulier, une opposition qui jusqu'alors ne s'était pas imposée entre l'art et la technique, entre la production d'objets esthétiques et la production d'objets usuels. Car cette opposition distincte n'est pas une donnée de nature ni un pur fait de connaissance. Elle ne se réduit pas à une meilleure compréhension, due aux progrès de la raison et de la science sociale, de certains éléments ou aspects constitutifs du travail humain et de ses conditions matérielles. Dans la réalité historique, cette distinction conceptuelle s'opère au moment où l'art et la technique sont concrètement constitués en deux domaines de la pratique sociale que le système tend à séparer absolument. Plus exactement, la séparation pratique des deux domaines et l'opposition des deux concepts sont l'une et l'autre des éléments constitutifs d'une transformation radicale ou révolution des rapports sociaux: celle que l'histoire économique désigne du nom de « première révolution industrielle ». Sous toutes les formes qu'elle a pu prendre successivement (« arts appliqués », « arts décoratifs », « design »), la question des relations entre art et technique renvoie au procès de division du travail, d'abstraction et de rationalisation croissantes des pratiques humaines, qui a permis au mode de production capitaliste de renforcer son système économique, politique, idéologique, en étendant progressivement à tous les secteurs de la pratique la loi de la productivité.

D'autres indices de ce processus peuvent en effet se retrouver dans le champ manié des concepts de permettre de préciser le sens de cette opposition entre art et technique dans le cadre d'une nouvelle forme de la division du travail. Jusqu'à la première révolution industrielle, c'est-à-dire jusqu'au XVIII^e siècle, le terme de « technique » vaut pour qualifier les procédés des « arts mécaniques ». au moment où il devient substantif, son glissement sémantique lui fait désigner les applications plus ou moins complexes. Les activités de transformation de la matière, qui mettent en jeu des instruments plus ou moins compliqués sous la dépendance d'un savoir théorique, sont posées dans un rapport qui est, en dernière analyse, d'exclusion réciproque avec l'invention dans le domaine des formes imaginaires. En effet, dans le même temps, les arts plastiques reçoivent la dénomination de « beaux-arts », qui rompt avec la très ancienne et très vivace distinction entre l'idée que l'art du plasticien est un travail manuel qui opère la transformation de certains matériaux: pâte colorée, bois, pierre, métal. Cependant elle réfère cette activité à la recherche, non de l'utilité, mais de la beauté, et indique par là que la matérialité et les caractères techniques de ce travail s'effacent devant sa finalité tout idéale.

Ainsi tous ces glissements de sens et ces jeux conceptuels dévoilent une réalité sociale décisive: la société industrielle tend à dissocier absolument les tâches pratiques d'exécution (les techniques manuelles ou instrumentales) et les tâches de conception (la science et l'art comme purs faits de culture). Ce fait de civilisation atteste en outre, concernant la pratique artistique dans sa différence avec les pratiques scientifiques et techniques, une sorte de réduction ou d'appauvrissement, ainsi qu'un rejet dans la marginalité sociale. Si la science devient à la fois l'instrument et l'alibi du système, de son organisation technique du travail, l'art perd quant à lui ses anciennes possibilités d'intervention dans la production. Il

n'est plus ni producteur d'objets communautaires, ni producteurs de modèles pour l'artisanat. Il achève aussi de perdre ses liens avec la connaissance, qu'avaient établis les peintres géomètres et anatomistes de la Renaissance. On sait d'ailleurs comme l'art du XIX^e siècle a protesté –jusqu'à se lier ouvertement avec la folie– contre cette monstrueuse dichotomie qui coupait le travail de certaines de ses finalités humaines en le mettant sous la dépendance d'une rationalité à la fois scientifique et technologique sur le développement de laquelle la pure instrumentalité de la machine lui enlevait toute prise ; qui le séparait également de la culture artistique, prétendue pure ou auto-suffisante, et faisait en conséquence de cette culture un privilège discriminatoire, un instrument idéologique du pouvoir d'Etat et un signe d'appartenance à la classe dominante. Car dans ces conditions l'art lui-même se trouve nié en tant que mode du travail social, exclu des instances de responsabilité comme l'est –certainement d'un tel autre façon– le prolétaire : l'art n'est plus que l'ornement de la richesse et du pouvoir, un des signes de leurs privilèges, en même temps que ses produits entrent dans les circuits, non seulement de la propriété privée, mais de la spéculation marchande.

Dans la perspective historique à rebours qu'ouvre la considération de l'existence du design aujourd'hui, ce sont les mouvements d'art appliqué –avec leur idéologie et leur pratique d'une sorte de néo-artisanat– qui ont d'abord posé la question d'une réconciliation entre l'art et le travail [...]. Dans cette conjoncture, on peut dire que les premiers acteurs et théoriciens de l'avant-garde se sont tous présentés comme des révolutionnaires –certes de titres très divers, voire opposés– en matière de culture et de politique. Tous ont voulu opérer une réconciliation de l'art et de la vie moderne, dans ses aspects que l'industrie et la technologie transformaient sous leurs yeux de façon spectaculaire. Ils l'ont fait dans l'intention d'une promotion ou même, pour parler à la façon de l'avant-garde russe, d'une sorte de libération des forces productives, à quoi ils croyaient pouvoir contribuer en tant qu'artistes producteurs de formes. Quelles qu'aient été leurs perspectives de politique culturelle à long terme, ils ont tous voulu une société plus puissante, plus maîtresse aussi de son destin. Le plus souvent même une société égalitaire sinon socialiste. Déjà, ce sont là des traits généraux toujours actuels de l'idéologie du design. Mais ce qui caractérise plus singulièrement la première avant-garde et qui lui rompt brutalement avec les références mythiques de la tradition picturale, c'est qu'elle veut très précisément que la modernité technique devienne la référence obligée de la « création artistique ». Les techniques productives de l'industrie et les nouveaux modes de la vie quotidienne en milieu urbain sont posés par elle comme des faits culturels positifs et déterminants.

Fernand Léger est sans doute le premier, en 1913, à formuler de façon systématique et un peu rigoureuse les opinions qui ont généralement cours dans les divers secteurs de l'avant-garde concernant les relations de l'art et de la production industrielle. Léger commence par s'émerveiller de voir s'inscrire, sur le corps de la ville et le long des axes de circulation, une nouvelle catégorie de signes : la publicité, ses lumières et ses couleurs vives. En même temps, il fait l'éloge de la beauté intrinsèque de la machine et des objets techniques, c'est-à-dire qu'il reconnaît l'ingénieur et le technicien comme légitimes inventeurs de formes, lorsqu'ils mettent en œuvre la logique de la production mécanique. Il demande que l'artiste rivalise avec eux, que l'objet esthétique rivalise en beauté avec l'objet technique. Mais voici ce qui donne son poids réel à sa pensée : d'emblée le peintre fait l'absence de ces signes nouveaux et ces objets ; il n'en retient que l'ordre formel général, défini par lui comme un ordre contrasté. Et il ne retient donc que l'ouverture de sens la plus générale de cette structure formelle. Il dit que la totalité de la pratique sociale se trouve prise dans une dynamique productive absolument nouvelle dans l'histoire ; qu'elle emporte ensemble dans son rythme accéléré des éléments hétérogènes ou même traditionnellement opposés ; qu'elle est en mesure d'accorder les contraires et de constituer une nouvelle culture unanime, déjà apparente dans l'ordre contrasté du visible. D'où découle sa théorie du contraste généralisé en peinture –teintes, valeurs lumineuses, formes, matières– indépendamment de toute fonction de représentation c'est-à-dire de toute référence de l'image à une réalité objective. On ne peut pas s'y méprendre. Cette notion abstraite du contraste, comme définissant l'ordre de la nouvelle culture liée à la technologie moderne, touche à l'essentiel. Elle dit en somme un jeu global d'oppositions différentielles, qu'il possède une force unificatrice parce que son ordre définit la valeur de ses propres éléments –individus et biens– par les différences ou « contrastes » de position qu'il leur attribue dans sa structure. Et si cette proposition qu'il leur attribue dans sa structure. Et si cette proposition ne figure pas textuellement dans les écrits de Fernand Léger, elle ressort de son propre système formel qui soumet figures et choses à la même formalisation contrastée et d'ailleurs souvent mécanomorphe.

A travers le cas exemplaire de Fernand Léger, on voit que la première avant-garde n'a pas essentiellement prétendu à porte témoignage, sous forme de représentations, sur les transformations concrètement opérées par l'activité industrielle dans l'environnement urbain et naturel ainsi que dans les rapports sociaux et psychologiques qui s'y déterminent. Seuls les futuristes italiens ont mis l'accent sur cet aspect des choses, qui fait de l'image une mise en scène « artistique » de spectacles déjà constitué dans le specter par la société industrielle. Mais l'art d'avant-garde en général veut davantage : être partie prenante dans la mise en place d'un nouveau système de valeurs formellement inscrites dans le visible. Il cherche donc, dans l'abstrait, à définir des systèmes formes qui soient homologues (« équivalents », dit Fernand Léger) au système dont il juge qu'il est à l'œuvre dans les aspects les plus modernes la réalité sociale. Plus exactement, il voudra proposer, dans l'ordre du visible, des configurations dont les structures seront des instruments de la pensée dans son désir de maîtriser le devenir social sous tous ses aspects, en particulier sous l'aspect de sa technologie.

Le fait qu'à l'origine les lignes qui vont s'établir entre les formes de l'objet esthétique et celles de l'objet produit industriellement (depuis l'objet usuel jusqu'à la « ville nouvelle »), soient pensés par les artistes sous la catégorie de l'« art abstrait », est donc très significatif. L'art d'avant-garde échappe à la problématique de la représentation sous sa forme alors actuelle : celle de ce qu'on a nommé parfois la « crise du sujet », qui anime de ses contradictions la peinture et la sculpture de XIX^e siècle au moment où l'industrie bouleverse dans leurs apparences les environnements urbains et naturels et où la question se pose en particulier à l'« art social » de savoir s'il ne doit pas se donner pour références privilégiées – pour « objets » – les spectacles de la vie misérable du prolétariat, de faisant ainsi, comme Baudelaire ne l'avait pas prévu, le témoin d'une certaine « modernité ». L'avant-garde propose une tout autre conception de la fonction sociale de l'art, qui n'est plus de témoignage ni de représentation. Son hypothèse fondamentale est de poser que la « création » artistique est toujours formellement solidaire des procédures historiques de transformation de la matière, qu'elle l'est plus actuelles. C'est donc en ce sens précis – celui qui définit la pratique formelle à son niveau de plus grande généralité ou de plus grande abstraction – que l'avant-garde refuse la disjonction de l'art et du travail, demande leur intégration. Ce refus et cette demande ont ainsi un caractère positif qui rompt avec la négativité pathétique de « l'art social » lorsqu'il proteste contre des méfaits de l'industrialisme. L'avant-garde rompt avec l'idéologie humaniste. Le problème des relations de principes entre l'art et la technique devient le problème pratique d'une insertion de l'art dans la société technicienne, en tant que mode du travail social. L'art prétend donc intervenir à nouveau dans la production des formes en général, en relation positive avec la production industrielle. Il veut coopérer, selon sa fonction propre d'ordonnateur de l'imaginaire collectif, à la transformation des rapports sociaux.

Sous ses aspects les plus concrets ou les plus évidents, ce désir s'est formulé explicitement, vers 1917-1920, dans des manifestes polémiques, des théories et des œuvres, à la fois du côté de la mise en forme des objets usuels – du design au sens le plus étroit du terme – ainsi que du côté de l'architecture et de ce que Malévitch nomme déjà les villes nouvelles ou les « cités du futur ». du côté des objets industriels, ce sont surtout les initiatives des constructivistes et productivistes soviétiques, celles aussi des architectes liés à De Stijl, qui tous élaborent des formes pour les objets sériels de l'industries et pour affiches publicitaires ou politiques. Du côté de l'architecture et de l'urbanisme, ce sont en particulier les propositions de Malévitch, Tatline ? Mondrian, van Doesburg. Leur visée sociale, en tant que propositions d'artistes plasticiens, a ceci de caractéristique qu'elles reprennent le rêve ou le mythe 'un « art total », qui hante la pensée artistique depuis la fin du XIX^e siècle. Ce rêve s'était d'abord localisé dans l'opéra wagnérien ; Einstein le reprendra bientôt au titre du cinéma. Sous sa forme architecturale et urbanistique, ce qu'il donne à concevoir est particulièrement clair : il veut que l'image artistique soit effectivement une projection utopique de l'espace social, dans la logique de son ordre formel.

MARCEL BOT, *Figures de l'art contemporain*,
Union générale d'éditions (coll. 10/18), 1977, pp 244-256)

1928 Création de la Société des Usines Chimiques Rhône-Poulenc née de la fusion de la Société Chimique des Usines du Rhône et des Etablissements Poulenc Frères -



1937 Evolution du logo, puis création d'une adaptation pour le Département Spécialités Phytosanitaires



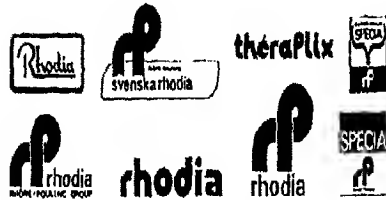
1967 Utilisation des lettres RP et nouvelle forme du logo



1970 Création d'un nouveau logo, symbole de cohésion du Groupe, auquel viennent de se joindre les Sociétés Propyl et Pétrochimie-Saint-Gobain



1978 Un diagnostic de l'image de Rhône-Poulenc fait apparaître une bonne connaissance du logo. Il évoque un groupe industriel, hétérogène, jugé trop statique. Il est très souvent interprété et déformé, d'où une perte de cohérence d'image.



1979 Une adaptation est réalisée en conservant le graphisme de base, afin de préserver le capital de notoriété, en lui ajoutant une dimension dynamique et performante; en signifiant l'unicité de l'entreprise



1987 Il est décidé d'adopter un dispositif d'identité visuelle cohérent, permettant à chaque filiale de profiter de la notoriété du Groupe, et au Groupe de bénéficier de celle de ses filiales; raprochement du graphisme et apport d'une seconde couleur pour permettre l'exploitation d'un code visuel.



Fig. 25 - Historique d'un logo (Rhône-Poulenc).

« Les modernes logos prennent le relais de ce que l'art de la mémoire avait constitué, mais ils sont appelés à jouer des rôles différents de ceux d'hier, dont on ne soupçonne pas assez l'efficacité [...] Cet objet - image sur, dans et de l'objet ne se distingue pas de lui, l'orne, moins encore qu'il ne l'accomplit. Nous y insistons parce que nous combattons l'idée de la marchandise homogénéisée et enlaidie. L'usine l'a tirée de cette ornière : elle est devenue le support d'une néo-industrie de la singularisation. »

FRANÇOIS DAGOGNET, *Éloge de l'objet*, Vrin, 1989, pp. 170-174.

حاشية

إذا كان صحيحا القول إنَّ العقل ليس إلَّا تأويل الوجود من وجهة نظر المصلحة فليس إذن من الغريب أنَّه، حيث يغلب سلطان العقل، تحظى معه المعالقة بأولوية مطلقة. على هذا النحو يصبح كلُّ من المجتمع والفرد يطمحان إلى أن يكرَّس، كلُّ على صعيده، إرادة مجملية (Volonté totalisante). ورغم أنَّ كمال استيفاء الإنسان لصفة الإنسانية مرتبط بمدى كمال اشتغال المذكور على هذا الطابع المُجمل للإرادة، فإنَّه يظلُّ مع ذلك صحيحا أنَّ الإجمال هو في الأصل خاصية الشيء من حيث هو شيء. وآية ذلك، أنَّ الشيء هو الذي لا يفقده المثل أية صفة من صفاته لأنَّ الانفصالية مقومه الأساسي (ومنه وجهة التساؤل حول ما إذا كانت الطبيعة تشتمل على أشياء أم أنَّ الأخيرة هي موالية فقط للعمل الإنساني؟). وهذه المنطلقات هي تحديدًا التي حددت بـ"باتاي"، كما مرَّ ذكره، إلى الجزم باستحالة أن يكون الإنسان إنسانا دون أن يكون في نفس الوقت شيئا¹. وهو ما يشير إلى أنَّ العمل يدخل الإنسان في ما يمكن تسميته، وفق "فوكو"، بتحليلية التناهي (L'analytique de la finitude) والتي قوامها إقناع الإنسان بضرورة الإقامة في مجال جسده المشهدي والالتزام بتخومه محترما كلِّ أنواع المسافة التي تفصله عمَّا ليس هو. ولو دققنا بعض الشيء في دلالة أن يصبح الإنسان شيئا لقلنا إنَّها تتمثل أساسا في تحوُّله من وضع المؤتلف (Le même) إلى وضع الهُوَّهَوَّ (L'identique). وإذا كان المؤتلف لا ينقسم لأنَّه موسوم باللاتمامية، فإنَّ الهُوَّ هُوَّ يتَّسم بالتطابق. وهو التطابق الذي يسمح، على نقيض المؤتلف، بأن يسهم في لعبة المعنى وذلك من حيث أنَّه يسمح له بأن يكون مضافا. ولأنَّ المعنى هو من المضاف فإنَّ معاني الهُوَّهَوَّ تعددت بتعدُّد أنواع الإضافة. ونسوق، على سبيل الذكر لا الحصر، هذا النصَّ لابن سينا، الوارد في الإلهيات، والذي يصنِّف ضمنه أنواع الإضافة كما يلي: "فالهوهوي هو أن يحصل للكثرة وجه وحدة من وجود آخر، فمن ذلك بالعرض وهو على قياس الواحد بالعرض، فكما يقال هناك واحد يقال ههنا هُوَّهَوَّ، وما كان هُوَّهَوَّ في الكيف فهو شبيه، وما كان هُوَّهَوَّ في الكم فهو مساو، وما كان هوهو في الاضافة يقال له مناسب، وأمَّا الذي بالذات فيكون في الأمور التي تقوم الذات، فما كان هُوَّهَوَّ في الجنس قيل مجانس، وما كان هُوَّهَوَّ في النوع قيل مائل وأيضا ما كان هُوَّهَوَّ في الخواصَّ يقال له مشاكل. ومقابلات هذه معروفة بالعرفه بهذه" (ص 203-204) هكذا يقابل إدقاع الألوهي من حيث الدلالة ثراء المعنى من حيث هو لعبة إضافات. هكذا ما كان علامة ملغزة يصبح موضوعا ومدلولا وغرضا شغافا، يحمل دلالاته على صفحته. وإذا كان قوام اللذة خبرة ذوقية ندرك خلالها تواجد خاصية في محلِّين في نفس الوقت ومن خلال تراسل ديمومتين، فإنَّ من شأن التطابق الذي يتَّسم به الهُوَّهَوَّ أن يحفز متعة علتها الإحساس بالاستحواذ وبالحيازة. ويتَّضح من ذلك أنَّ اللذة هي من صنف المباشر في حين أنَّ المتعة من قبيل المضاف. ولكونها من المضاف فقد كان المرء يميل دائما إلى أن يضيف المتعة المتضوعة عن المعاني لفاعل تلك المعاني لا إلى كیفیاتها الإستطقيّة. وهذا الميل هو ما يمكن تسميته بالذكاء وفعله هو ما يمكن تسميته

1 يحسن هنا أن نذكر بنقيضة الوجود الإنساني كما صاغها "جورج باتاي". إذ يجزم الأخير أنَّه لأنَّ الإنسانية ترفض وضع الكمون L'immanence ولا تقبل أن تكون من جملة العالم فقد صارت إلى مواجهة الحرج التالي:

« S'il s'abandonnait sans réserve à l'immanence, l'homme manquerait à l'humanité, il ne l'achèverait que pour la perdre et c'est à la longue à l'intimité sans éveil des bêtes que la vie retournerait. Le problème incessant posé par l'impossibilité d'être humain sans être une chose et d'échapper aux limites des choses sans revenir au sommeil animal reçoit la solution limitée de la fête ».

بالموضوعية¹. ومنه ارتباط الذكاء بالتصور وبالتصوير، فكلاهما ينهك نفسه في البحث تحت ركام العلامات البثوثية في الطبيعة عن موضوعات تخضع للعبة الإضافة وتستجيب للمعالجة. وأقصى درجة في هذا التطابق هو تطابق التصوير مع التصور، وهو ما اصطلح على تسميته بـ"الديزاين"، أي التصميم الصناعي. بالإمكان القول إذن إن التصميم الصناعي يمثل الفاعلية التي تصدر عن الوعي الصّرف. لتبين مدى فعالية هذه العلاقة، ربّما حسن تذكر تعريف "لاكان" للوعي. يقول المذكور:

« La conscience, ça se produit chaque fois qu'est donnée —et cela se produit dans les endroits les plus inattendus et les plus distants les uns des autres — une surface telle qu'elle puisse produire ce qu'on appelle une image. C'est une définition matérialiste. »²

معنى ذلك أن الوعي في الأصل هو وظيفة وميل إيقوغرافي. ولكن الوعي، عبر تاريخ الإنسان الطويل، لم يكن يتجرأ على تصوير الأشياء كما هي دون الدخول في صراع مع قيم حياته الباطنية وما يعمرها من قوى تتعارض مع كل إمساك (Préhension) إيقوغرافي، فالأشياء كانت تبدو له دائماً أكثر ممّا هي عليه في فعلية وجودها، سواء ذلك إما بسبب حالة تحيوها بفخامة أو بسبب غرابة تجعلها غير قابلة للمحاكاة أو لغير ذلك من الأسباب. لذلك كانت الوظيفة الإيقوونوغرافية مغلفة بوظيفة أخرى تأويلية، هي الوظيفة الإيقونولوجية. وإذا كان من الممكن القول إن "الديزاين" هو ممارسة تسمح للوعي بأن يكون وعياً مطبقاً، فذلك على اعتبار أنه ما يسمح للوظيفة الإيقوونوغرافية بأكبر قدر من الإستقلال ومن السيطرة على إمساكاتها. وهو ما عاين "مارك لوبوط" حضوره على صعيد الاختيارات الفنية للفنّ اللائعي خلال بدايات القرن الماضي. وفي ذلك يقول ضمن الكتاب الذي اقتطفنا منه النصّ المثبت أعلاه، ما يلي:

« Le premier mouvement de l'art d'avant-garde-logiquement et chronologiquement (Léger, Tatline, Malévitche, Mondrian, antérieurement à 1920) — fut de jeter les bases d'un nouveau code iconique. Code « non représentatif », « inobjectif », « abstrait », qui serait de valeur universelle, applicable à tous les aspects de l'organisation concrète du visible, tant par la généralité de ses règles associatives que par ses éléments distributifs. Ses éléments sont les constituants abstraits des données perceptives ; les catégories de la perception esthétique et les conditions formelles de la pratique du plasticien » (p. 258).

هكذا تمّ دفع الحركة التي انطلقت مع الحداثة اليونانية إلى درجاتها القصوى: حركة استبدال العلاقة الأضحوية بالهوية بعلاقة استحواذية. وهو ما أدّى إلى تغيير دلالة أفعال الإيجاب والخلق ومضمونها. فقد كان العمل دوماً، بوصفه أول فعل خلاق اضطلع به الإنسان، مجال عنف من نوع خاص، لأنه عنف مناقض للعنف وذلك بما أنّه بدل إنتهاك الإتصالية فهو يقيمها، بل ويوسع من دائرتها ومن شعاعها. لذلك فإنّ القطع والكسور (Les morceaux et les fractions) التي ينتجها العمل كانت دوماً مستخلصة من السلوكات الواقعية التي تدور في

1 ذلك كان "دولوز" يحث من الموضوع من حيث أنه "فخ" ينصبه الذكاء لنفسه بغاية "مسرحة" تصوّر للأشياء وتزويدها بجسامة voluminosité مصطنعة. ذلك أن واقع الأمر، كما يعينه "دولوز"، أن الذكاء لا قدرة له على الفصل بين الجسامة والموضوعية. ويشرح "دولوز" فيقول:

« L'intelligence a le goût de l'objectivité, comme la perception, le goût de l'objet. L'intelligence rêve de contenus objectifs, de significations objectives explicites, qu'elle serait par elle-même capable de découvrir, ou bien de recevoir ou bien de communiquer [...] Car la perception croit que la réalité doit être vue, observée ; mais l'intelligence croit que la vérité doit être dite et formulée ». Gilles Deleuze, *Marcel Proust et les signes*, PUF., 1964, p 25.

2 Jacques Lacan, *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Seuil, 1978, p 65.

وسط محدّد، من الأهواء والمشاعر والانفعالات التي يعانيتها الفعلة في ذلك المجال. سيقال بأنّ الخلق الملازم للعمل لا يظهر إلّا حين تُمدّد، ونكتف، ونشحن الخطوط غير المرئية التي تقطع الواقعي وتكتنفها، وحين نفكّ أوصال السلوكات والموضوعات، فالأفعال تتجاوز ذاتها نحو أعمال أولية ليست هي التي تكون تلك الأفعال، والقطع تتجاوز ذاتها نحو موضوعات ليست هي التي تُشكّل تلك القطع. والأشخاص يتجاوزون ذاتهم نحو طاقات ليست هي التي "تُعصّيهم". وهو ما عبّر عنه "مرسيا إلياد" حين قال:

« La création est un sacrifice. On n'arrive à animer ce qu'on a créé qu'en lui transmettant sa propre vie (sang, larmes, sperme, « âme » etc. [...]) C'est l'idée de la Vie qui, projetée sur le Cosmos, le "sexualise". »¹

فما كانت تتهبّبه المجتمعات عند تعاطيها للعمل هو ضارب الانفصالية الذي لا فكك له عنها. ولذلك كان أحد أدوار المقدّس هو جبر الضّرر الحاصل وذلك باسترجاع الاتّصالية التي أضعفتها الانفصالية. وهو ما لا يقوم به العقل من حيث هو دين الثقافة. وكيف له أن يسترجع الاتّصالية وهو يصادر على برّانية الطّبيعة. في ذلك دليل على استناده إلى نفس الانفصالية التي تميّز الشّيء من حيث هو كذلك. وبسبب من هذه الانفصالية كانت الذاتية (من حيث هي التّغيير الذي تخضع له الفردية من خلال أفعال الإندماج) والشّيء يحولان دون رؤية ما ينأى عن كلّ ضبط. كيف لا والذاتية، مثلها مثل الشّيء أصبحت قيما استحواذية ولا تتطلّب أكثر من التّطابق مع الصّورة المشهّدية للدور الاجتماعي. وفعلا، ففي وقت يكون العقل فيه قيمة توضع تحت التصرّف وتوظّف، فإنّ الآخر الذي يقابله والذي لا يمكن وصفه إلّا سلّيا يصبح أمرا يتّيسّر الحصول عليه ولكن يستحيل توظيفه. إنّ وسيط (Médium) لا يمكن أن تنفذ إليه الذات إلّا بشرط استسلامها وانتهاكها لنفسها كفردية. ذلك أنّ المباشرة في نظام العقل لا تستطيع أن تكون رابطة. وحدها المشكلة يمكن أن تنهض بهذه الوظيفة ضمن نظام العقل. خاصّة وأنّ المشكلة المذكورة لم تنفكّ على مدى القرون تضاعف في نفس الوقت من طابعها المصطنع (Artificialisme) ومن نجاعتها. وهو ما سمح لها بنعومة متزايدة لم تنفكّ تُعمّق نسيان العنف الأصليّ الملازم للخلق وللعمل. فمن اليد إلى الأداة ومنها إلى الآلة ومن الأخيرة إلى الحاسوب لم ينفكّ العمل يزداد تجريدا وبالتالي يزداد انسحابا من الطّبيعة وانغراسا في الشّروط التّاريخي والإنساني. ولكن، وكما مرّ معنا ذكره، ليس الإنسان إلّا مفعول نموذج النّواليّ (Son paradigme) والذي هو الشّيء. وهو كلام مؤداه أنّ الأشياء، لا فقط لم تنفكّ تستقلّ بنفسها، بل هي لم تنفكّ تأخذ الحياة الإنسانية على عاتقها وتُتمدّجها وفق مقاييسها هي. مقاييس تقوم على التّطوير المتزايد لاستقلال الإيقونيّ على المعياريّ بهدف مزيد مطابقة ما يتمّ تصنيعه مع وظيفته، بل إنّ الوظيفة لا تنفكّ تحلّ محلّ الكلّي وذلك بحكم تعاطم دورها وانتشار مجال حضورها². ومنه، في توازن مع كلّ ذلك، تنامي دور المصنع، لا فقط كقطب إنتاجيّ، بل كمصدر للمبادرة والمبادأة الاجتماعيّتين. وفعلا، فإنّ باحثا مثل (François Dagognet) بعد أن ينطلق من ملاحظة كيف أنّ العمران المدنيّ يتمحور حول المصانع لا يتردّد في القول:

Mircea Eliade, *Forgerons et Alchimistes*, Flammarion, pp 26-27.

1 "باتاني" يعتبر أنّ الثورة الصناعيّة حولت المجتمع الغربيّ من مجتمع "الأشخاص" إلى مجتمع الأشياء. في ذلك يقول: "لتراكم الثروات من أجل إنتاج صناعي متزايد يكون المجتمع البرجوازي مجتمع الأشياء، لا على صورة المجتمع الإقطاعي، مجتمع الأشخاص [...] في المجتمع البرجوازي يتمتّع الشّيء المقتر بثمنه نقدا، بقيمة أكبر من قيمة الذات التي في تبعيتها للأشياء (بمقدار ما تملكها)، لم يعد لها من وجود حق من أجل ذاتها ولم تعد لها كرامة حقّة". ذكره "هيرماس"، القول الفلسفي للحدثاء، ترجمة د. فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة السوريّة، 1995، ص 345.

« Les idées mènent le monde », mais seulement dans la mesure où elles s'appliquent à le changer. Le juridico-politique ne se charge ensuite que d'entériner la victoire, de la conserver, voire de la diffuser et même de l'imposer. Quel lieu, dans la cité, pouvait susciter autant d'audace ? Ni l'Ecole (l'inégalité y subsiste et même y augmente), ni les divers sièges administratifs (la bureaucratie les guette), encore moins la caserne (avec son régime structuré et disciplinaire par nature). Mais l'Usine oblige à élaborer des relations d'un type nouveau : s'y installe non pas "plus de droit", mais "d'autres droits", jusqu'alors inconnus. C'est bien pourquoi le philosophe doit être ici à l'affût et ne pas ignorer ces refontes inédites, encore moins maintenir sa rancœur à l'égard du technico-matériel ni aller jusqu'à souhaiter le retour à des économies individuelles ou artisanales. Il lui faut renoncer définitivement au modèle aristotélésien, à la référence au sculpteur qui taille dans le marbre et y inscrit peu à peu l'idée triomphante. »

وليس النجار الأفلاطوني والأرسطي أفضل حالا، في نظر (François Dagognet) من نحّات أرسطو. فمذ بداية القرن التاسع عشر، صير إلى إلى تفضيل "الحديد المُفَرَّغ" على الخشب وذلك لإخفّته ولرهافته ولسهولة مفصلته. وحتى على مستوى المعالجة فإنّه لم يعد من الضروري تعاطي أفعال النّجر (Raboter) والصّقل ولا التلصيق أو الدقّ بالمسامير ولكن سيتمّ الاكتفاء بلحم الأنابيب. وهكذا سيصبح المنتج أكثر فأكثر تطابقاً مع المنفعة وأكثر فأكثر برّانية عن الطّبيعة. وعموماً فإنّ ما تغيّر هو كنه "ما هو تشكيلي" بالذات. فلم تعد اليد هي التي تجترحه، ولا الخيال كذلك، بل أصبح مفعولاً موالياً لأفعال "التّمحيص" (Scrutation) ولنهجية في المقاربة وفي الكشف. أي صار قوام التشكيلي مقاربة حرفية أكثر فأكثر لمادّة المادّة، من ناحية المنتج، ولنقطيّة (Ponctualité) الانتباه الحسّي، من ناحية الفاعل. وقد بلغ على هذا النحو حداد الحسّي درجة أصبح معها لا يضاف للإستطقي إلا دلالة تفيد كمال الأسلبة (La stylisation). وكما أنّ العقل كان على الدوام يؤدّب "يُروس" عبر أسلبيته وفصله عمّا ينزع به نحو "الجموح"، فإنّ الصّناعة وسّعت عمليّة "التّأديب" بتوسيع مجال الأسلبة لتشمل المادّة الطّبيعية (La matière) وتنقش عليها واحديّة المقبوليّة بحيث تصبح محض مادّة (Matériau). وفعلًا، فإنّ مشهد الكرسيّ المصنّع مقارنا بالكرسيّ المشغولة (Ouvrage) يكشف عن قدر من حداد للحسّي يماثل ما اكتشفه "بودلير" من نفس الحداد عند مقارنته "للردنغوت" (Redingote) بالقفطان الأرسطراطي. فإذا كان "الردنغوت" مُسوّد اللون ويحدّد للجسد بصرامة حدّ نفسه فإنّ الكرسيّ الصّناعيّ تخلّى، من أجل تجويد المنفعة، عن كلّ عمق وعن الأساسيّ من ثقله.

هكذا، وبعد سيرورة افتتحتها فلسفة عصر الأنوار وتوجّحت باستقلال التّصميم الصّناعيّ عن الفنّ، أصبح الفنّ نفسه يستمدّ من الصّناعة القيم التي ينتظر منها أن تولّف خامة الجمال وخميرته. فبعد أن كان ما يسمّيه "مارك لوبوط" "فنان العصور الوسطى"، (ص 232) عاملاً مختصّاً يمارس "مهنة حرّة" تستند إلى صنف من المعارف الخاصّة، وبعد أن كان الرّسام والنحّات يعتبران، على أيّام النّهضة، من التّقنيين الذين تندرج غالبيّتهم ضمن طبقة المفكرين بفضل قدرتهم على بلورة مفاهيم وتصوّرات دينيّة وأخلاقيّة وسياسيّة وعلميّة، بعد كلّ ذلك، ومنذ فجر العصر الصّناعيّ، قامت فلسفة عصر الأنوار بمراجعة الأدوار بما يهيئ لصياغة إيديولوجيا الرأسماليّة

1 François Dagognet, *Éloge de l'objet*, Vrin, 1989, p 132. Plus loin (p 146), l'auteur écrit : « L'Usine devient un lieu privilégié, nous irons jusqu'à écrire, « sacralisé », différent des autres, anonyme et indifférenciés. Elle ne doit ni ne peut être traversée d'aucun orage : tout y est mis en œuvre pour empêcher le moindre trouble (physique ou biologique). »

الصناعية التي أخذ نجمها في الصعود وقتئذ. وعن هذا الدور الذي اضطلعت به فلسفة عصر الأنوار يقول "مارك لوبوط":

« Elle procède à deux opérations liées, dont la première est l'aboutissement des oppositions antérieurement ébauchées, mais dont la seconde est décisive : elle rejette toujours davantage hors de son propre discours les considérations sur la technicité de l'art ; surtout elle dissocie l'art et la connaissance, c'est-à-dire deux aspects du travail intellectuel dont la culture de la Renaissance n'avait pas brisé l'unité. C'est cette dernière dissociation, parachevant la première par une plus grande abstraction et par une plus grande spécialisation des composantes de toute forme de travail, qui aura les plus graves conséquences sur le statut de la fonction artistique. » (p 232)

وقد حاول فن القرن التاسع عشر مقاومة هذا الفصل بين الجميل والنافع، ولكن محاولات النفاذ التي قام بها الفن لميدان الصناعة من أجل أن يبين أن الصناعة هي، في آخر المطاف، ليست إلا مشهداً إضافياً ينضاف إلى قائمة المشاهد التي يتأملها الفن والتي يأخذ بازائها كل أصناف المواقف، غالباً ما تنتهي إما بتعميم الرهان الفني أو بتهميشه. وهو المصير الذي حاول الفن، خلال القرن العشرين، مقاومته، على حد قول "مارك لوبوط"، باعتدال التجريد. وهو اختيار دفعه الفنانون الطليعيون إلى حدوده القصوى. على أن هذا التجريد المعتمد من أجل اختراع أنماط تركيبية (Modèles combinatoires) تكون ذات حقولية واسعة، سريعاً ما اختزل إلى إيديولوجيا وظيفية تنهك نفسها في المطابقة بين الأشكال والوظائف وتختزل الجمال إلى الأداء التقني. وهو الوضع الذي استهجنه "مارك لوبوط" بقوله:

« En reléguant l'art dans des fonctions superflètes, la société industrielle se donne explicitement pour but essentiel l'efficacité technique. C'est-à-dire que l'idéal d'une perfectibilité à la fois technique et formelle n'est désormais, le plus souvent, que l'alibi de la loi du rendement accru et de la production accélérée. C'est dire aussi que les manipulations de la mode, dans le jeu prétendu esthétique du modèle et de la série ou dans le jeu des variations différentielles indéfinies, tend à étendre le contrôle social du sens et de l'imaginaire jusque dans l'ordre de la production des formes. » (p 243).

وبفعل اشتداد ضغط هذه الرقابة ما انفك العالم الذي يقطنه الإنسان يفقد جسامته (Sa voluminosité) بل وأصبح هذا العالم المذكور "عالمًا مضادًا للعالم (Un contre monde) وذلك من فرط المطابقة بين الخبرة اليومية وبين الإرادة المجملة. فحتى الصدفة والإنفاق غير المنتج والقوى بأصنافها أصبحت معطيات قابلة للمبادلة وللتوظيف المريح ولتثبيت إحدائيات تجربة العبر ذاتية (L'inter-subjectivité) بدل إرباكها كما كان عليه الأمر ضمن نصاب الحياة. وفعلاً، فإنه بفعل قدرة الصناعة على تزويد العقل العملي بوسائل قادرة على إنتاج توافر كامل بين العادات والمفوضات فقد أصبح الإنسان مفرط الإنسانية، أي شيئاً. ذلك لما يتسم به من انتظام في عاداته الحسية الحركية وفي قدراته الإنتاجية وفي تطابق ظاهره مع باطنه.

في مثل هذا السياق الموسوم بنجاح الصناعة في فرض مشهدها على ركح العالم— إذ أصبح الإنسان أينما ولّى وجهه مطالعه مشغولات الصناعة (Ses ouvrages)— أصبح الإنسان هو الآخر مشغولة. وإذا كان الفن، طوال عهود مديدة، حملاً رهان قوامه بلورة نبالة ما يعتبره نظام الهوهو وضيعاً، بغير وجه حق، ويعد أن تمسك الفن طويلاً بالدفاع عن منحدره الكوسولوجي، فقد صار الفن، في عصر سيادة المشهد الصناعي، مفتوناً بالآلة إلى حد اقتصر معه كل الرخص التي يسندها عادة إلى رخصة وحيدة هدفها بلورة نبالة المشغولات، بما فيها تلك التي

لا تُؤدّي وظيفة. ومن الأمثلة ذات الدلالة المتميّزة في هذا الشّأن، ما قام به النحات "سيزار" من استعادة لَوْحَتَي كُلِّ من "تيسيان" و"ماني" المعنوتان "غذاء على العشب"، محوّلًا إياهما إلى "مشغولة". وفي اعتماد النحات لهذه النّسائية (Généalogie) أكثر من دلالة. فبعد أن كان هدف "ماني" من استعادة لوحة "تيسيان" هو الدّفاع الصّارم عن خبرة الحضور الحسّي في العالم، هو ذا "سيزار" يحوّل غرض اللّوحة إلى افتتان بإيجابية وفاعليّة الآلة. لنستمع إليه أوّلا وهو يروي حكاية مشغولته "غذاء على العشب". يقول سيزار:

« Le déchet [...] correspond à un désir d'exaltation de la production quotidienne, de la beauté industrielle dans ce qu'elle a de plus dérisoire et de plus inutile [...] Dans cet objet compressé de 1957, qui s'appelle Le déjeuner sur l'herbe, il y avait deux boîtes de sardines écrasées comme une galette sur une plaque de métal. Cela vient du fait que les camions qui vont dans les chantiers de récupération écrasent les pièces traînant par terre ; ça m'avait frappé et j'ai, à mon tour, compressé ces boîtes et réalisé un objet [...] Le choc, je l'ai eu quand j'ai vu la grande presse qu'installait à Gennevilliers la Société française des Ferrailles pour que la manutention des matériaux soit plus facile. Ça a été le coup de foudre et tout de suite j'ai eu envie de l'utiliser. »

هكذا تتبيّن على الأقلّ ثلاث دلائل:

1. لم تعد استعادة الإنسان لتجوهره الحسّي هي هدف الفنّان وذلك بعد أن أصبحت الآلة النّمودج الإرشاديّ (Le paradigme) الذي يستند إليه الإبداع.
2. كُفّت الممارسة عن أن تكون بلورة كوجيتو الفنّان لتصبح بلورة لبلاغة الآلة. فبعد أن كان العمل الإنسانيّ يُعنى بروحنة المادّة من خلال تخفيفها —وهي الرّوحنة التي كانت الممارسة الإبداعية تدفعها إلى حدودها القصوى— أصبح الفنّ يحاكي الآلة في عمل التّكتيل والتركيم (Agglomérer) وأصبحت الآلة هي المستفيد من الرّخص التي يسديها الفنّان. فمثلا، تمتاز الكتل التي يراكمها "سيزار" بأنّ إنجازها لا يقتضي أفعالا إنسانية من مثل الصّقل والقصّ والشّدب بل يستدعي مجرد المراكمة والمبالغة في هذا الفعل (La démesure)، وهو ما يجعل من المشغولة الفنّية ضربا من الحزمة المضغوطة إلى أقصى حدّ والتي لا تشتمل على أيّ فراغ.
3. اختزال كوجيتو المفكر إلى كوجيتو المندمج وذلك في عصر اختزل فيه منصب الكلّي إلى منصب "الإجماع". وهو الأمر الذي حوّل العلاقة الاجتماعية إلى جمعيّة تظافريّة (Sur-socialisation) تجعل من المعالقة شرطا وحيدا من أجل هدف وحيد: المتعينة (L'hédonisme).

وبعد:

في نصّه الذي يحمل عنوان "Seuls demeurent" يُقسّم "رمبو" أنّه "لن يرسم الشّعْر إيقاع العمل/ سيكون في الأمام". وسيردّد من بعده "René Char" "لا يمكن للعلم أن يُزوّد الإنسان المُنتَهَك إلّا بمنارة عمياء، بسلاح الأسى، بأنوات بلا أسطورة" (التشديد منّا).

الفن في العصر الحديث

في مرحلة أولى، أطال تأثير "نيتشه" "شوبنهاور"، إلا أن تفسيره الجديد المؤكد لمفهوم "الإرادة" سرعان ما يحفر هوة بين نظريته في الفن ونظرية معلمه. إن جماليات "إرادة القوة" ستلعب دورا مركزيا في معظم الحركات الطليعية لطلع العصر: فالفعالية (Activisme) الفنية-السياسية للتعبيرية، والمستقبلية (Futurisme) والتشكيلية الجديدة، أو أيضا البنائية (Constructivism) تدين بالكثير للتصور النيتشوي للفن بوصفه قوة حيوية أولية وللتفسير الجديد لإرادة القوة بوصفها (kunswollen) كما اقترحها "ريجل" (Riegel). وهكذا بدرجات متفاوتة نجد هنا ثانية إرث "نيتشه" عند "لوكوربوزيه" (Le Corbusier)، فإن "دوسبورغ" (Van Doesburg)، "موندريان" (Mondrian) عند ممثلي الـ"بوهوس" (Bauhaus)، "مايس فان در روه" (Mies Van Der Rohe) الخ، الوجود الكلي للجملة: "نريد..." وأبرزها المطيعي سمة تسترعي الانتباه في البيانات الطليعية للعصر: نجده على سبيل المثال عند "ماليغتش" في بيان "أونوفيس" (Ounovis) (1919-1920) والذي يبدأ هكذا: "نريد" (Nous voulons) أن تصير الحداية حياة الشكل قوتنا. "نريد" تكريس طاقتنا لخلق أشكالنا الجديدة، وكذلك في النص البرنامجي الذي حرره "أوسكار شليمير" (O. Schlemmer) للمعرض الأول في "البوهوس" (1923)، ويمكن أن نقرأ: "نحن موجودون! نريد! ونخلق!"، يقدم المفهوم أيضا عنوانا لنشر، مجلة "أراد" (Vouloir) التي أسهم فيها "موندريان". هذه النزعة الإرادية المغالية في حدّ الهوس مرتبطة بالفكرة القائلة بأن الفنان الطليعي هو "الإنسان الجديد"، استشفاف الإنسان المتفوق لدى "نيتشه": وسيرى بعضهم في الموت الجماعي خلال الحرب العالمية الأولى الانقلاب الدامي الذي كان لا بد أن يرافق ميلاد الإنسان المتفوق حسبما يرى "نيتشه". وأخيرا فكرة إضفاء الجمالية على الواقع -فكرة مركزية في مشاريع الطليعة لأنها تسمح لهم بإنشاء الصلة بين برامجهم الفنية والثورة الاجتماعية- تشتق هي أيضا من الفلسفة النيتشوية وبشكل خاص من قضيتة القائلة بأن لا قيمة للواقع إلا بوصفه حدثا جماليا.

غير أن صلة الحركات الطليعية بإرث النظرية المجردة للفن لا يمكن قصرها على الفلسفة النيتشوية. فاندفاعهم الطوباوي الأساسي، من صعيد روحي وجمالي في آن معا يحقق من جديد هو أيضا اللحظة الأصلية لتقديس الفن، ألا وهي أحلام رومانية يينا: إن مشروع طليعة فنية ذاته، وهو مشروع تاريخي بشكل أساسي، تتغلغل جذوره في أعماق الإرث الذي قمنا بتحليله. وهكذا نجد ثانية في الكثير من الأشكال الطليعية -بشكل خاص في النزعة التفوقية (Suprématisme) أو عند "موندريان"- التوجه الزدوج الخاص بالنظرية المجردة: إن الفكرة القائلة بأن الهدف الأقصى للفن يقوم على تسليط الضوء على ماهيته الخاصة والطوباوية الميسانية¹ لإضفاء الصفة الجمالية على الواقع حيث تنتهي الفنون إلى إلغاء نفسها.

عند "ماليغتش"، على سبيل المثال، يوجد نوعان من التصوير: التصوير القديم -تصوير أشكال الموجودات، رسم صورة الأشياء (Art figuratif) والتصوير الجديد-التجريدي (Art non-figuratif) توجد استمرارية بين الأسلوبين: "على مجدي المرحلة المعاصرة خلق عصر جيد. مرحلة لا تتصل بالقديم من جانب واحد". هذه القطيعة الجذرية تبرر بواقع أن التصوير الجديد وحده -التكبيعية، المستقبلية ونهايتهما في النزعة

1 ميسانية تعبيراً عن كلمة messinisme توقع ظهور إمام أو مسيح منتد للعالم أو لجانِب من جوانبه. (حشاية المترجم).

التفوقية هو الذي يبحث عن ماهية الفن: "[...] انقسم الفن إلى جزئين أساسيين: فبعضه صار تشخيصياً (بصورة موضوعات حسية)، مصورو المحمل ومصورو نمط الحياة دون أن يبدؤوا بتوضيح ماهية الفن؛ والبعض صار تجريدياً بعد أن ألقى الضوء على ماهية الفن وانصرف عن رسم الأشخاص ورسم نمط العيش". خلافا للفنانين التقليديين، الفنان الجديد "لا يعبر عن الوهم، بل عن الواقع الواقعي" (Réalité réelle)، وهو "انصهار العالم مع الفنان"، الأمر الذي غدا ممكناً مذهباً صار التصوير ذاتي الهدف، "سبب تصويري-ذاتي". كشف أوتولوجي، يكون الفن المتعالي إذن فناً فلسفياً: "هذا النظام، القاسي، البارد، المكفهر، يحركه الفكر الفلسفي أو بالأحرى ضمن هذا النظام تتحرك بعد الآن قوته الحقيقية". والفن المتعالي هكذا يحمل إلى ما وراء الفن، نحو الفلسفة، ولكن أيضاً -ومن أجل هذا بالذات، ونظراً إلى موضوع الصفة التأسيسية للقول الفلسفي بالنسبة إلى المجتمع البشري- نحو تغيير الحياة: "توقف المصورون عن تصوير لوحات، فهم يشيدون أشكال الحياة".

إن الميتافيزيقا التي يدعي فن "ماليفيتش" أنه كاشفها استوحيت في جزء كبير منها من "شوبنهاور": وقضيته القائلة بأن "الواقع الواقعي" الذي يبلغه المصور التفوقي هو "عالم ما وراء الانشطار بين الذاتي والموضوعي، يستوحي مباشرة من تصور "شوبنهاور" للرؤية الجمالية بوصفها القضاء على الانشطار بين الذات والموضوع. "ترويلس أندرسن" (T. Anderson)، ناشر الترجمات الانكليزية لنصوص "ماليفيتش" يذهب إلى حد الاعتقاد بأن نصوصه تتبع مباشرة التقسيمات الفرعية لكتاب "العالم بوصفه إرادة وبوصفه تصوراً": في حالة السيرة الذاتية الجزئية، وترقيم مخطوط "ماليفيتش" يقابل هكذا ترقيم فصل المصادر في كتاب "شوبنهاور". والقراءة بين تصورات "ماليفيتش" وتصورات "هيدجر" هي أيضاً ما يسترعي الاهتمام. "جان كلود ماركاده" (Y. el. Marcadé) و"أمانويل" (B. Martineau) لا يجدان أية صعوبة في بيان الصلات بين فلسفة "ماليفيتش" عن "اللاشيء" (Le rien) واللاهوت السلبي "لانسحاب الوجود" الذي يقدمه "هيدجر"، ويستنتج "مارتينو" أن "ماليفيتش" اكتشف مقدماً "ما ستحملة الفينومينولوجيا الهيدجرية لاحقاً إلى القول". ومن جانبي، أشك بما تجنيه تفكرات "ماليفيتش" من وضعها في خط عمل "هيدجر" الأقوى فلسفياً بمقدار كبير وأكثر من ذلك أخشى فقدانها لأهميتها الحقيقية، أي علاقتها المعقدة، ولكن الأساسية، مع العمل التصويري لـ "ماليفيتش". يمتنع إنكار صلات القراءة غير أن "مارتينو" و"ماركاده" يكتشفان صلات لا تقل قوتها عن تلك الموجودة بين "ماليفيتش" و"نيتشه"، ومع "شيلينغ" و"جاكوب بوم" (J. Boehme) الأمر الكاشف أيضاً: هؤلاء المؤلفون الثلاثة هم أيضاً مصادر الإلهام لـ "هيدجر"، مما يبدو لي أنه يبين بكل بساطة أن "هيدجر" و"ماليفيتش" يشاركان في الرأي ذاته (Même doxa) رأي النظرية المجردة للفن.

تبين حالة "ماليفيتش" هذه القضية بطريقتها: النظرية الفنية للتليعيين "محدودة بشكل معقد" حرفياً بإرث تقديس الفن، إلى حد أن البحث عن مصادر محدّدة بشكل دقيق يكون بلا ريب في حالات كثيرة خادعا: فنحن في مواجهة مرقعة بين-نصية (Intertextuel). يستمد "موندريان" على سبيل المثال فلسفة لاهوتية (تيوسوفيا)، بالمناسب، كتابات "بلافاتسكي" (Blavatsky) و"ستينر" (Steiner). والفلسفة اللاهوتية صوفية مختلطة بالمصادر تخلط بخفة تورات نيتشوية (نظرية الإنسان الجديد)، وهيكلية (التطورية)، ورومنسية، وإشراقية (جاكوب بوم) وأفلاطونية جديدة. وحقيقة وجود أصداء فكر "شوبنهاور"، و"نيتشه" أو "هيجل" لدى "موندريان" -وبشكل أعم في كتابات حركة "دوستيجل" (De Stijl)- لا تبرهن إذن بالضرورة على قراءة

حقيقتة لهؤلاء الفلاسفة. في العدد الأول لمجلة دوستيجل نقرأ على سبيل المثال هذه الجملة من أفولطين -والتي يمكن أن تكون أيضا من شوبنهاور-: "الفن يوجد فوق الطبيعة، لأنه يعبر عن فكر لا تكون موضوعاتها المأخوذة من الطبيعة أكثر من أشكال تقليد ناقصة. والفنان، الذي لا يثق إلا بموارده الخاصة، يسمو على الواقع المتقلب" وكذلك عندما يهدي "موندريان" "التشكيلية الأولية" (1921) إلى "رجال المستقبل"، يضع نفسه بلا جدال في المنظور النيتشوي: ولكن هذا المنظور يشكل جزءا من "مناخ العصر" إلى حد أننا لسنا، بأي حال من الأحوال، ملزمين بأن نستنتج أنه قرأ كتابات الفيلسوف.

أما "كاندينسكي"، فنحن على علم بمعرفته للفلسفة اللاهوتية، ولكن أيضا بمعرفته لنصوص "شوبنهاور". فنظريته في الألوان تستوحي بدرجة كبيرة من نظرية "شوبنهاور" (التي تستأنف بدورها Farbenlehre "غوته")، كذلك "مصطلح" الضرورة الجوانية الذي يلعب دورا مركزيا في نظرية الماهوية هو بلا شك مأخوذ من كتاب "شوبنهاور" "العالم بوصفه إرادة وبوصفه تصوّرا". ومع ذلك عندما يؤكد [...] نتيجة الضرورة الجوانية وبالتالي نمو الفن هي تعبير يتقدم من الخالد-الموضوعي إلى الزماني-الذاتي، يجمع مفهوم "شوبنهاور" مع تصوّر "شيلينغ" أو "هيجل" عن التطور التاريخي (التاريخ لدى "شوبنهاور" ليس إلا ظاهرا سطحيا وليس التعبير المتقدم للضرورة الجوانية). هل نستنتج من ذلك أن "كاندينسكي" قرأ المثاليين الألمان؟ يبدو أنه لا يتوفّر برهان مباشر على مثل هذه القراءة. وأ. شيثام يكتب بشكل بالغ الصواب بأنه ربّما التقى التطورية الديالكتيكية الهيكلية في "العديد من اشتقاقاتها" التي نجدها في الكتابات الجمالية لمنعطف القرن.

إن الصلة بين "ماليفيتش"، و"موندريان"، و"كاندينسكي" لا تقتصر على كونها ترجع إلى أفق فلسفي-صوفي مشترك. يمكننا أن نبين بشكل أدق أن هؤلاء الفنانين الثلاثة -المتباينين جدا في أعمالهم التصويرية- يصوغون أعمالهم بمبادئ مشتركة بينهم تشكل جزءا من "مخزون" النظرية المجردة للفن. سأتناول خمسة منها تبدو لي مهمة بشكل خاص:

غائبة الفعالية الفنية تكمن في التحقيق-الاكتشافات ل ماهية الفن. لقد ذكرت من قبل أن "ماليفيتش" الذي يزعم أن ماهية فن التصوير هي التي توجه الفنانين التجريديين، "كاندينسكي" أيضا يعرف الفن التجريدي مثل إرادة تمثيل [...] الأساسي الجواني (Essentiel Interieur) دون غيره بحذف كلّ مصادفة برآنية.

غائبة الفن تكمن في عناصرها الذاتية المرجع: في حالة فن التصوير، هذا "السبب التصويري-الذاتي" (ماليفيتش) يتألف من الضوء، من الأشكال والألوان في واقعها التصويري الصّرف المستقل عن كلّ وظيفة واقعية (تصوير أشياء العالم الخارجي)، في "تحليل للعناصر الأولى للتصوير" (1913)، يعرف "كاندينسكي" التصوير مثل لغة تمتلك مفرداتها (العناصر التصويرية الأساسية) وقواعدها (قوانين التأليف)، وسيكتب "تيوهان دوسبورغ" (Theo Van Doesburg) عام 1930: "ينبغي بناء اللوحة بكاملها من عناصر تشكيلية صرفة، أي مساحات وألوان. فالعصر التصويري لا يدلّ إلا على "ذاته"، والتالي لا معنى لها إلا "ذاتها".

بشكل مفارق -كما عند الرومنسيين- هذه المرجعية الذاتية للغة الفنية تجعله قادرا على الكشف عن "الواقع-الواقعي" -وحسب كاندينسكي، يلمس الفنان الجديد "تحت إهاب الطبيعة" ماهية الفن ومضمونه بصيرورته المرجعية، يكشف التصوير عن الطبيعة الطابعة (Nature naturante)، لأن "المبدانين يحقّقان أعمالهما

وفقاً لأسلوب متمائل. يؤكّد "موندريان" بدوره أنّ تصويره يجعل الكلّي محسوساً، وبصورة أدقّ نظامه التّعارضيّ (على مستوى الأشكال والألوان) يحقّق توازن الثنائيات الأساسية لهذا الكلّي، على سبيل المثال بين المذكر والمؤنث، وبين المادّي واللامادّي، وهلمّ جرّاً.

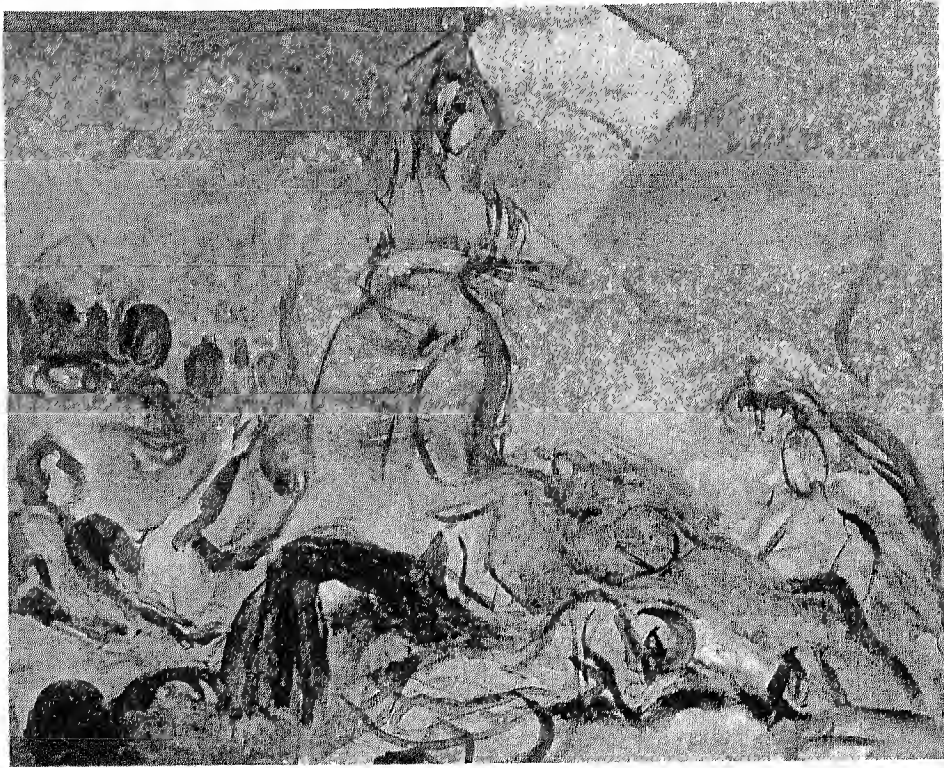
إنّ اكتشافات الفنّ وتحقيقه لماهيته الخاصّة وقائع توورية حتميّة، بقول آخر، يخضع تاريخ الفنّ لتطوّر غائيّ، إنّ "كاب آرب" (Aap) و"ليسيّسكي" (Lissitsky) "Les ismes dans l'art" أو "التّمذهب في الفنّ" المنشور عام 1924 بطبعة بثلاث لغات إنكليزيّة - فرنسيّة - ألمانيّة، يعرض تاريخاً للفنّ الحديث فهم بوصفه متتالية من الحركات تقع ضمن تقدّم مستمرّ. توجد الفكرة عند معظم الفنّانين الطليعيّين: فالتقدّم المفترض من الانطباعيّة إلى الفنّ التجريديّ مروراً بالتكعبيّة كلام دارج في تلك الفترة وكذلك المخطّط التاريخيّ الأعمّ الذي يفترض تقدّمًا يقود من الفنّ التّشخيصيّ إلى التّجريديّ - وهذا التّقدّم الأخير بوصفه بالطّبع يفهم كقطيعة أساسيّة، لا في الفنّ وحسب، بل بشكل أعمّ في التطوّر الرّوحيّ للبشريّة.

يبلغ التطوّر الفنّي أوجهه في معاديه (Eschatologie) تحدث التّأليف المطلق بين المجتمع والفنّ. حسب "ماليغيتش"، كما رأينا، يخلق الفنّانون الجدد أشكال الحياة أكثر ممّا يَصوِّرون لوحات. ومن جانب "موندريان" كتب في 1920-1919: "على الرّؤية التّشكيكيّة الخالصة أن تشيّد مجتمعا جديدا، بالأسلوب نفسه الذي شيّدت فيه تشكيكيّة جديدة". وحسب "كاندينسكي"، "إنّ الفترة العظيمة للفنّ التجريديّ الذي بدأ حديثاً، والثّورة الأساسيّة التي تقلب رأساً على عقب تاريخ الفنّ تُعدّ من المقدّمات الأكثر أهميّة لثورة ورحيّة دعوتها سابقاً حقيقة الرّوحيّين العظام". وعبر هذه الميسانية اعتقدت الطليعة الفنّيّة بإمكان تطابقها خلال بضع سنين مع برنامج ثورة اجتماعيّة كانت تتعدّى من حلم نفس التّموذج. وسرعان ما تبدّد الوهم وكان على الفنّان الاختيار بين فنّه والمذهب الشّيوعيّ: كلّ هذا لفخر "كاندينسكي" و"موندريان"، على سبيل المثال، لأنّهما لم يتخلّيا البتّة عن متطلّباتهما الفنّيّة وإنّ قادمهما ذلك إلى التّراجع عن آمالهما الميسانية. (توقّعهما النّبيّ المنقذ).

لئن انهار هذا الجانب الأخير للبرنامج الطليعيّ بسرعة، فالجوانب الأربعة الأخرى استمرّت في تغذية تاريخ الفنّ الحديث حتّى السّتينات على الأقلّ، على سبيل المثال في كتابات "كليمان غرينبرغ" (Cl. Greenberg) التي مارست تأثيراً كبيراً، وبشكل ما يزال يتسجّل فيها الفنّ الذي يكتفي بالحدّ الأدنى من متطلّبات الفنّ (Minimaliste) والفنّ المفهوميّ، من ناحية أخرى، لئن كانت التّلفيقية (Syncretisme) والانتقائيّة (Électisme) اللّتان غزتا عالم الفنّ ابتداءً من السّتينات تنتمي إلى ما يدعوه إيف ميشو (Y. Michaud) "نموذج تشكّت الاتجاه"، وحقّيقَة أنّ عالم الفنّ يستمرّ في "التّقدّم" عبر "حركات"، وإن كانت أكثر فأكثر حركات عابرة، يبيّن أنّ التّموذج يستمرّ في أداء عمله، وإن كان ذلك في فراغ: يحدّد موقع الأعمال على الدّوام في إطار استراتيجيّة تدخّل تاريخيّ. ببساطة نجد أنفسنا بعد ذلك لا في حركة غائيّة بل في حركة بروانيّة¹.

جان ماري شيفر، الفنّ في العصر الحديث (الإستطيقا وفلسفة الفنّ من القرن الثّامن عشر حتّى يومنا هذا)، ترجمة د. فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة السّوريّة، دمشق، 1996، ص ص 390 - 397.

1 بروانيّة (Brownien) نسبة إلى بروان (Brown) عالم الثّبات الاسكوتلانديّ (1773-1858) اكتشف الحركة العشوائية لجزيئات بالغة الصّغر معلّقة داخل السّوائل، هذه الحركة، سُمّيت مذكّ ذلك الحركة البروانيّة.



من الحسّ المشترك إلى وحدة المكان والزّمان إلى الواقعيّة البصريّة فالواقعيّة الفوتوغرافيّة فالسّاحة العامّة وأخيرا إلى الشّاشة العامّة، بل العالميّة ... والمشاهد في كل ذلك فرح بما يغنمه من مرثيّة مُضافة، ولكنّه ذاهل عمّا يغشى قاعدته الجسدانية من تآكل. قريبا سيشتكي الجميع ممّا يمكن تسميته "وجع كير كغارد" والذي عبّر عنه بقوله: "أفتقد لقاعدة جسدِيّة (Je manque d'assise corporelle)".



حاشية

عندما ألقى "هوسرل" آخر محاضرة له، وكانت في مدينة "براغ"، قال: "أخشى على الغرب من الإغناء". ويتضح عمق دلالة الخشية الهوسرلية عندما ننتبه إلى صلة الإغناء المذكور، لا بغياب الشغف بالسلب والتحرر من هوان المشروطية (كما هو الحال في الإغناء عند "Samuel Beckett" مثلاً) ولكن له صلة ببرودة المزاج وقد اطمأن على مصالحه وأعطى له البقاء وحتى الحق في المظاهر ولكن وفقاً لمواصفات مثقلة بالسأم والكآبة. إنها في كلمة العدمية كما حددها في بساطة شديدة "نيتشه" حين قال عنها إنها غياب الجواب عن سؤال: ما الجبوى؟

لنذكر إذن كيف أن ما يميز البطل الأرقى ليس قوة عضلاته، ولا بلاغته التي تولد الإقناع كما تشاء، ولا حتى قدرته على الإستباق والتنبؤ وإنما تتمثل قدرته في أن يسمى القطّ قطعاً. ولكن ما وجه الصعوبة في تسمية القطّ قطعاً؟ إنها كما يقول "شوبنهاور": لاتحدد الإرادة. وإذا كان "نيتشه" ردّد وراء "شوبنهاور" تأكيداً أن الإرادة، في حد ذاتها هي ملكة لا إستراتيجية، فذلك وعياً منهما بشغفها بالسلب ومنه تحريفها للقوة من فاعلية توكيدية (القطّ هو قطع) إلى قدرة على التصنيف، وكلّ تصنيف نفى (وهو علة انطوائه ضرورة على قهر وإكراه). فكلّ تصنيف يعنى في نفس الوقت التوزيع والإرغام، وهو يتعين لا بما يخول التعرف عليه بل بما يرغم على إبعاده. معنى ذلك أن الإرادة لا ترتبط بفاعلية النفي إلا لكونها لا تستطيع أن تكون دون أن تحول البدهة الإستراتيجية إلى بدهة تصوّرية، أي بدهة لا تؤكد ما هو موجود فعلاً ولكن تعكس قدرة الإرادة على استيعاب ما هو موجود بممارسة دور المرجع الذي تتحدد دلالة الظاهر بالقياس إليه. وهو مقتضى عمل السلب كما عيّنه بدقة "هيغل" حين قال: "يمثل السالب إذن كل التعارض الذي ينهض، من حيث هو تعارض، على ذاته، إنه الاختلاف المطلق الذي لا يملك أية علاقة مع شيء آخر، ومن حيث هو تعارض فإنه مطلق الهوية، ومن ثم فهو نابع من ذاته، ذلك أنه باعتباره علاقة مع ذاته، فإنه يتحدد كما لو أنه هذه الهوية نفسها ولو قام بإقصائها". بكلام آخر، يتعاطى السالب فاعليته النافية (Sa négativité) من أجل الإنسحاب من محيطه الأصلي. وبانسحابه هذا يكف عن أن يكون المؤتلف (Le même) ليصبح الهوّهو (L'identique). وبالتزامه بقانون الهوّهو يفرض السالب على العالم أن يخضع لذلك التجريد ويسميه قوة ويسميه وحدة وتجانسا، ويبرر مجمل العملية بضرورات الوظيفة التقريرية والتي لا تقدر على إدراك الخاص إلا في علاقة ما بمقاييس العام، مقاييس نظام الهوّهو. وهي الوظيفة التي حاصل فعلها هو نفي ما هو موجود واحتواء ما لاوجود له داخل الفكر. فحين ينجح، مثلاً، المعماري، وهو يبني الفضاء، في فرض إدراك هذا الفضاء، فإنه يواصل عمل النفي الذي يقوم به الفكر وذلك بمطابقته ما قبلها بين التعدي الخيالي والتعدي الفكري. وهي العملية التي طوّرها الغرب باطّراد، بحيث ما انفك نظام الهوّهو ينقصر مع نظام المرتئي ويبتعد عن كلّ علاقة بالكوسمولوجي. وفعلاً، منذ أيام اليونان لم تتوقف عملية المطابقة بين التعدي الخيالي والتعدي الفكري وذلك بهدف تحويل كلّ الوقائع الإنسانية إلى وقائع قولية-تنصيصية. يشهد على ذلك التوتّر الذي لم ينفك يعيشه الرّسم الكلاسيكي الغربي، طوال تاريخه الطويل، وحتى سنة 1863. فقد كان المذكور مرتعها في أدائه لوظيفته إلى اقتضاءين ضروريين لقيامه ولكنهما متعارضان: الأوّل يتمثل في ضرورة الفصل الحاد بين العلامات الألسنية والعناصر التشكيلية. والثاني قوامه ضرورة المعادلة بين قيم المشكلة وبين الوظيفة التقريرية. وبين أن الاقتضاء الثاني يكاد يشطب خصوصية الاقتضاء الأوّل، إذ يقوم بإعادة إدماج البعد

اللغوي الذي كان أقصى أولًا. ولذلك كان الرسم الكلاسيكي لا يسمح للمخيلة بأن تنهض بوظيفة الاستحضار التي تميزها، إلا في حدود ما تسمح به ملكة التصور. وهكذا صير إلى رد كل قوى الإنسان إلى القدرة على التصور. ذلك على اعتبار أن هذه القدرة هي ما يسمح باستخلاص الإيجابي من كل شيء تعالجه، وأنها ما يمكن من شطب الاحتمالية ومن نفي العرضية، وتبعا لذلك فإنها ما يعاضد ويدعم قدرات الفكر الإنشائية. وبصد هذه القدرات الإنشائية يلاحظ "برغسون" أن من شأنها أن تجعل من الفكر "قليلا من الحالات وكثيرا من الإرشادات". ويضيف "برغسون" فيقول: "بكلام آخر، يتوجه التفكير نحو العمل، وعندما لا ينتهي بعمل واقعي، فإنه يرسم عملا، أو عدة أعمال احتمالية، ممكنة بشكل بسيط". وصوابية هذا الرسم وذلك التخطيط هو ما يؤمن قدرة الفكر على الولوج في الأشياء. وهو الولوج الذي كلما زادت نجاعته، زادت قدرة الإنسان على نقل حضوره، وحضور الأشياء من حوله، من مجال الحسي إلى مضمار المتعالي. في مثل هذا السياق، أصبحت المخيلة ملكة تجريدية محضة نذرت نفسها لخطة تيولوجية قوامها تحويل اللاتساق الناظم لفعلي البصار والكلام إلى توازي فانقلاب الرسم إلى فعل قول، أي يتابع هدفا سرديا. وفي الواقع يتعلق الأمر في هذا السياق بسردية ملتزمة بهدف بعينه، عنيانا بالحديث الإذعان لاقتضاء المثل. وهو الإذعان الذي يبرر كل ذلك الإطراء الذي حظي به طويلا الرسم التشخيصي. ذلك أن تعاطي التشخيص لم يكن يسمح فقط بتحويل التصور إلى "تصور مطبق"، بل كان يسمح كذلك باستيعاب صفة اللاتعين التي تسم الحسي بمهمها وذلك قبل تحويلها إلى أشياء تؤلف فحوى نظام الهو.

ومع ذلك فإن كل هذه القدرة التي تميز الفكر وكل تلك القوة التي تسم الإرادة لا تمكنهما من تسمية القطّ قطا. وإذا كان "كليمون روسي" قد شدد على ما بين الإيجابية والحق من صلة رحم (La partie liée qui existe entre positivité et bêtise) فذلك بسبب غفلة الفكر عن اشتماله على ما يفترض أنه ظهر إلى الوجود بهدف تطويقه أو شطبه، عنيانا بالحديث الجموح كتخريف. ولكن الفكر هو الآخر يتورط في الإسترسال الذي يورطه حتما في ما يسميه "Roger Caillois" "التخريف التأويلي" (Le délire d'interprétation). و ككل تخريف، يحرم التخريف التأويلي من قدرة تسمية القطّ قطا. فمثل هذه القدرة تتطلب قوة توكيدية لا يمكن أن يستوفيهما إلا من له القدرة على أن يكون قوة تقبلية صرفة. ومعلوم أنه لا يمكن الإذعان لمقتضيات القوة التقبلية المذكورة دون الإذعان في نفس الوقت للاشتمال في مركز الثقل على سر من الطواعية. ومعلوم أيضا ما بين العلم السر من علاقة استيعادية. فإذا كان مقياس العلم هو المثلثة الضامنة للوضوح وللنجاحة فإن السر هو ما ينبغي أن نقبل بأنه ما لا يمكن أن نعرف كنهه ولكنه، بعد هذا التسليم، يصبح ما بدونه لا يمكن لأي شيء أن يكون موضوع معرفة. ليس بدعة إذن أن يستهل "مرلو-بونتي"، حين أراد التحدث عن الرسم المعاصر، ضمن كتابه الموسوم بـ "العين والعقل"، بالحديث عن غفلة العلم عن الاصطناعية التي تطبع نتائجها وحقائقها. كل ذلك خوفا من الاختلاط بالعالم الحسي وبما يعمره من قوى. ولذلك كان يعالج الأشياء ويتخلّى عن الإقامة فيها.

فصل القوة عن الإرادة وأوهامها حول اللألمية (L'impassibilité) هي الخطة التي ندب "نيتشه" حياته من أجل لفت النظر إلى ضرورتها القصوى. وعليه، فبدلا من معرفة تعارض الحياة، عين "نيتشه" للقوة هدفا قوامه صياغة فكر يثبت الحياة ويصبح بذلك قوة إثباتية (للحياة). وفيما يبدو فإن "جان ماري شيفر" غير آبه للفرق الحاصل بين القوة الإرتكاسية (Réactive) التي يمثلها العقل والقوة الإثباتية التي تتسم بها التأثيرية

(L'affectivité). ولذلك جاء التأثير الذي مارسه "نيتشه" على كل الفنانين الذين ذكرهم النص كآته من قبيل السلوك السحري الذي لا يمكن تبريره وتعليله. في حين أنه سرعان ما يبطل العجب حالما نعرف أن القوة التي تلقف الفنانون عن "نيتشه" تقرضها هي القوة الإثباتية. عندها لا يصعب علينا أن نفهم أن الأمر لا يتعلق بتأثير ما، بقدر ما يتعلق بتعاطف مبعثه شركة في الهموم والهواجس. وللحصول على لمحة صغيرة على مبلغ ما يمكن أن يحصل من تعاطف بين فيلسوف تراجيدي يثبت الحياة إثباتا لا متناهيا وبين فنانين لا يثقون بغير تأثيرتهم من أجل اختراع إمكانات جديدة للعيش، يكفيننا التوقف عند هذه السطور التي ذكرها "دولوز" عن "نيتشه": "هنالك حيوات تصل فيها الصعوبات إلى حدود المعجزة، إنها حيوات المفكرين. ويجب إصاخة السمع إلى ما يروى لنا بصدهم، لأننا نكتشف فيه إمكانات حياة يعطينا مجرد سردها الفرح والقوة، ويسلط ضوءا على حياة من يأتون بعدهم. هنالك من الإبداع والتأمل والجسارة واليأس والأمل قدر ما هنالك في رحلات كبار الملاحين، وإنها أيضا، والحق يقال، لرحلات استكشاف في الحقول الأبعد والأخطر من حقول الحياة. أما المذهل في هذه الحيوات فنانجم عن كون غريزتين متعادييتين، تسحبان في اتجاهين متعاكسين، تبدوان مضطرتين للسير تحت التأثير ذاته: الغريزة التي تنزع إلى المعرفة تجد نفسها مجبرة بلا انقطاع على مغادرة الأرض التي اعتاد الإنسان أن يعيش فيها وعلى الإندفاع في الغامض، والغريزة التي تريد الحياة تجد نفسها مضطرة للبحث بلا انقطاع خبط عشواء عن مكان جديد تقيم فيه".¹ من الواضح أن شأن المشروع النيتشوي أن يتخطى التعارض الذي تقيمه الإستطيقا الترنسندنتالية بين التأثيرية والمعرفة وبين الوجد والذكاء، وذلك بتمسكه بالملكة التي لا قبل لها بالإنفصال عن المحسوس، ألا وهي الغريزة. ولكن غرضه من التحويل عليها هو أن تنتج معرفة غير تلك التي هي مقطوعة عليها، معرفة تمضي إلى أقصى ما تستطيعه الحياة. وهو تحديدا الرهان الذي اختار الرسم المعاصر، منذ سنة 1863 أن يخوضه. في ذلك يقول (Gaëton Picon): "منذ سنة 1863، تحول تاريخ الرسم من تاريخ للمخيلة ليصبح تاريخا للملكة الإدراك [...] ومنذ سنة 1863 كفت الصورة عن أن تكون رسما إضافيا (Hors-Texte)، بل كفت عن التخصيص تماما، بما أن مضمونها الجديد لا يعدو أن يكون شيئا غير مرئي الصورة".² فاللوحة، من هذا المنظور، تتعامل مع الميثية كما تتعامل الموسيقى مع الصوت. فكما أن الموسيقى تستخدم المادة الوحيدة التي تخص المرء فعلا وبشكل مباشر: أي الجسد-الصوت، وكما أنها لا توجد إلا في الزمن الذي تنشأ فيه ولا يمكن إنتاج شيء بعد أدائها إلا الفرح الذي ينتاب المستمع، كذلك تحاول لوحات الرسامين المعاصرين أن تكون حضورا صرفا لا يطمح إلا للإنوجاد في الآن والهنأ. يقول (Picon) في هذا الشأن، متحدثا عن "ماني":

« Ce qui nous frappe, chez Manet, c'est une sorte de présence absolue de l'image. Elle est certes moins strictement cadrée, elle est plus ouverte –et pourtant, elle possède une sorte d'indépendance, il semble qu'elle ait, en venant vers nous, coupé ses liens avec l'ailleurs spatio-temporel. La scène se joue ici, maintenant, devant nous ; l'attitude des personnages n'est plus le fait du moment, elle n'est pas une histoire, mais une présence : et alors que les personnages d'Ingres et de Delacroix se regardent, ou perdent leurs regards dans ce qui n'est pas représenté, mais n'en existe pas moins, la femme du

1 ذكره جيل دولوز، نيتشه والفلسفة، ترجمة أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 1993، ص 129-130.
Gaëton Picon, 1863 Naissance de la peinture moderne, Folio, 1996, p 66. 2

Déjeuner sur l'herbe regarde non point ses compagnons, mais le *flash* qui la saisit : le représenté renvoie moins au représenté (à son ensemble, ou à l'une de ses parties) qu'à la représentation – comme, déjà certes, le regard de Velasquez dans les *Ménines*. Et l'espace encore suggéré est moins lointain dans lequel on s'enfonce qu'un « vide » qui délègue vers nous les apparences du premier plan – le seul qui compte. La scène n'a pas été imaginée, mais vue ; elle n'est pas un choix parmi les images choisies de l'imaginaire, elle est une rencontre. (pp 55-56)

ها هنا إشارة إلى امتياز الفن على الفلسفة. فواضح أن علة ما تمت ملاحظته بصدد رسوم "ماني" هو تحوّل في اختيارات الرّسام البصرية والتي يمتدّ تأثيرها ليشمل نُصْبته بالذات (Sa propre posture). فبعد أن كان الرّسام يبصر ويُجَوّد في الإبصار بغاية الولوج في الأشياء أصبح الآن، بعد أن استعاد موقف المفتون بالبداية الإستيطقيّة للعالم، يتأمّل. وكما يجزم بذلك كل من "غتاري" و"دولوز" فإنّ الفلسفة "ليست تأملاً، لأنّ التأمّلات هي الأشياء ذاتها من حيث أنّها يُنظَر إليها في إطار إبداعات مفاهيمها الخاصة"¹. وإذا كانت الفلسفة ليست تأملاً فذلك لعدم إمكان مغادرتها للمعنى دون أن تنتهي إلى عدميّة [وجودها والذي، في حال استسلامها لإغراء التأمّل فستصبح محض وجد. ذلك أنّ الوجد لا ينفصل عن فائض كيانيّ] يعطل كلّ أفعال البلورة (ويصيب الأشكال بالبطلان "L'inanité")². وما سيحاوله الرّسم المعاصر، خاصّة مع "سيزان" هو تأليف غير تركيبيّ بين الوجد والمسرحيّة، بين الغريزة والذكاء. وعليه، فلن يغادر "سيزان" وجهة نظر المشاهد، فحسب، بل هو سيدفع تجربة تلمّس الحضور خارج حدّ النّفس إلى حدّ "الموت بإزاء الذات"، حسب عبارة "مارك لوبوط". غايته من ذلك التحرّر من الإغتراب في قيم نظام الهُوّه واسترجاع عنصره الكوسمولوجيّ وبلورة ما أسماه "مارك لوبوط" "الديانة الكوسمولوجيّة". يقول "سيزان": "إذا كانت لوحتي تبدو مشبعة بضرب من التدينّ العائم و الكوسمولوجي* والذي حين يفعل فيّ فعله يصيبني الوجد و أصبح أفضل ممّا كنت، فلكي تلامس الآخرين على صعيد من حساسيّتهم لعلمهم يجهلون اشتغالهم عليه"³. وعلى أساس من هذا التدينّ الكوسمولوجيّ تجرّ سيزان على الأمل في أن يجعل "من الانطباعيّة ظاهرة قويّة ومديدة، كما فنّ المتاحف". ولهذا الغرض أخضع "بوسان" لنظرة استرداديّة (Un regard récurrent) عبّر عنها بقوله: "تصوّروا "بوسان" معاداً كلّ في الطّبيعة. هذه هي الكلاسيكيّة كما أفهمها". فمن خلال اختيار نسيان حدّ النّفس، حرّر "سيزان" الرّسم من وثنية الأشكال وأعاد لخبرة التعاطف وما تورده من تشوّهات موالية على خبرات الإختلاط منصبها الإستيطقيّ

1 جيل دولوز وفيلكس غتاري، ما هي الفلسفة، مصدر مذكور، ص 31. ولذلك استعاد "دولوز" لحسابه تمييز "برغسون" بين شريين من الكوجيتو: كوجيتو فكريّ وكوجيتو فنيّ. وينصّ كوجيتو الفكر على أنّ ذاتا خبريّة لا يمكنها أن تولد في هذا العالم دون أن تنعكس صورتها على شاشة ذات متعالية تفكر فيها في نفس الوقت الذي تتفكر هي في ذاتها من خلالها. وكوجيتو الفنّ يمتصّ على أنّه ما من ذات تعمل من غير ذات أخرى تشاهدها تفعل وتدرّكها كمفعول فيها، أخذة بذلك على عاتقها الحرّية التي سحبها منها. "من هنا وجود اثنين مختلفين من الأنا، حيث الأوّل واع لحرّيته ينتصب في متفرّج مستقل عن مشهد سيمثله الآخر بطريقة آليّة". جيل دولوز، الصورة-الحركة أو فلسفة الصورة ترجمة حسن عودة.

2 لتشرح كيفية انبثاق السياق الوجدانيّ لاحظت "لوسيان فريبي مازور" التالي:
« Toute perception de nous-mêmes que nous éprouvons comme « contingente », c'est-à-dire restant à l'extérieur du réseau de la signification, est ressentie comme « un trop d'existence », et cette perception du trop se condense sur le corps. ». Lucienne Frappier-Mazur, *L'obscène, le mot et la chose dans la pornographie du XVIII^{ème} siècle*, in revue Poétique, Février 93, p. 36.

Cité par Marc Le Bot, *Figures de l'art contemporain*, coll. 10/18, 1977, p 8.

الأصلي. فبدل البحث عن الوحدة العامة للمشاهد، أصبح الرسّام، منذ "سيزان"، معنياً بهاجس آخر يتساءل إلى أيّ حدّ يمكن لديمومة الرسّام أن تتغيّر دون أن تتبدّل طبيعتها.

لذلك لم يسمح "سيزان" لنفسه بإيقاف حركة القوى الطبيعيّة حتّى تصطف وراء ثبوت الأشكال. فهو لم ينفكّ يفتح الأشكال على مصراعيها وذلك بمجاورة الأنساق اللّونية بحيث يصبح بالإمكان إقامة علاقة تمفصل بين ما تتصفّ به الخطوط من تشكّل وما تتسم به الألوان من انسيابية. بمثل هذا الإجراء كان "سيزان" يأمل في شطب الإشباع البصريّ الذي أصبح سمة المجتمع الغربيّ وذلك حتّى ينفّث كيان الإنسان على دلالات الحاليّ والآنيّ. فالصورة شأنها شأن السرد لا تتقاطع مع الواقع إلّا بعد استيعابه ضمن نسقها الإرجاعيّ ولا تنوّهب للمرئية إلّا بعد المصادرة على برّانية العالم وشطب كل أصناف المحايطة معه. وقد كان "دولوز" على حقّ حين كتب: "ألا تتمثّل عبقرية "سيزان" في إيلائه الصّدارة، ضمن خطط الرّسم، للمهمّة التّالية: إظهار مرثية القوّة التي تحصل بواسطتها الجبال على طياتها، والقوّة التي تتيح للتفّاح بأن يتبرعم، والقوّة التي تزود الحقول بالطاقة التي تحتاج إليها .. الخ [٠٠]. لقد كان "سيزان" هو الأول في تعاطي تشويهات لا تحيل على تبدّلات وذلك من فرط حرصه على ردّ الحقيقة إلى الجسد [٠٠]. ذلك أنّه، لدى "سيزان" كما لدى "بايكون" فإنّه لإحداث التشوّه، يتمّ الاشتغال على الشّكل وهو في حالة سكون، في الوقت الذي تأخذ فيه مجمل الحاضنة المادّية، أي البنية، في الحركة"¹. علماً وأنّ غاية "سيزان" من التّشوّهات التي يحدثها، ليست الحصول على انعكاس دقيق للعالم الموجود فعلاً، وإنّما الهدف هو المواءمة بين الحاليّ والأصليّ. وهكذا، برغبته في رسم "بكارة العالم" (La virginité du monde) أرسى "سيزان"، بدل وثنية الشّكل وبدل مسرحيّة خاضعة لمقتضيات المعالقة، دعائم قداسة ديدنّها اللامبالاة للديمومة. وهي اللامبالاة التي تحيل، وبشكل مفارق، على صُبوّة الوجود. وقد كان "مارك لوبوط" أحد أولئك الذين يشدّدون في فهمهم لتجربة "سيزان" على عزلة الأخير، مبيّناً أنّه للتعبير عمّا تضمّنته لوحاته من حوادث ممرّية على اختياراته، كان "سيزان" مضطراً دائماً إلى الحديث بطريقة لم يتكلّم بها "بوسان". ذلك أنّ "بوسان" كان داخل المؤسسة وضمن الإيديولوجيا التي تكتنفها في وقت كان فيه "سيزان" خارجها تماماً. فهل مجرّد اختياره لصبوّة الوجود على تناغمات المعالقة يفسّر لوحده كل هذه العزلة؟

لا بدّ هنا من عودة، ولو سريعة، لبدايات الرّسم الكلاسيكيّ لكي نذكّر كيف أنّ الأخير بنى ملامح هويّته خلال وأثناء مواجهته الرشيمة الشعائريّة للرّسم (Le schéma liturgique) وللحصول على فكرة أوليّة وسريعة عن هذه الصّيغة يمكن الإستماع إلى "بول فيليبو" يذكر ما يلي:

Le schéma liturgique s'oppose à toute unification active de l'espace et des figures comme il s'oppose à la constitution d'une conscience centrée sur la personne. Et le conflit ne tardera pas à se révéler dramatique. »²

من الواضح أنّ الرشيمة الشعائريّة تخشى الدّرجة التي تبلغها فاعليّة النّفي حين تتحوّل الهيئات (Les figures) إلى مجرد أشكال (Formes). أي تخشى تحوّل ممارسة الشّكل لقدرته على تحويل العموميّة إلى خصوصيّة حيّة وذلك إلى حدّ يتحدّد معه الأثر الفنّي إلى أن يصبح خالياً من كلّ أشكال "الوجود لا بشرط

Gilles Deleuze, Francis Bacon, *Logique de la sensation*, éd. de la différence, p 19.

Paul Philippot, *La peinture dans les anciens Pays-Bas XVI^e-XVII^e siècles*, Flammarion, 1994, p 59.

الإيجاب“. وفعلا، بالإمكان القول إنَّ الرّسم الكلاسيكيّ ساهم بقسط وافر في عمليّة تغيير طبيعة نظام الهُوهُو في المجتمعات الغربيّة وتحويله من نظام يجمع بين المتعالي والكوسمولوجيّ إلى نظام يستقلّ بنظامه الإرجاعيّ. وفعلا، فكما تخشى الرّسّيمة الشعائريّة فرط التحدّد، كان الرّسم الكلاسيكيّ يرى في الأعمال الفنّيّة السّابقة عليه نوعا من اللّعب لغياب الجدّيّة والذي يدلّ عليه إهمال بلورة التّعاضات. وهو الإهمال الذي يدلّ على إهمال ثان ومواز: إهمال المعالقة. ففي نظر ”هيغل“، مثلا، كانت إبداعات الإغريق تتوسّل ”بتظاهرات غير ذات شأن لإبراز هدوء الآلهة وبراعة طويّتها: ”فينوس“ على سبيل المثال، وهي خارجة من الحمام، تنظر أمامها بوعيها الهادئ لقوّتها، ”ساتيروس“ وهو يمسك بين ذراعيه بالصبيّ ”باخوس“ وينظر إليه بوداعة وطيبة لا متناهيتين...“¹. وعلى هذا الأساس يعتبر ”هيغل“ أنّ الفنّ القديم اهتمّ فقط بالتفرد ولم يخضعه كفاية للحدود المتعيّنة ليصبح ذاتا، ولذا حكم على غرض ذلك الفنّ ”بأنّه عادم الأهميّة، على اعتبار أنّه لا يدخل في تعارض وعداء مع ما هو مغاير له، بحيث لا يبدى أيّ ردّ فعل، بل يمثّل للعيان ناجزا ثابتا في لاثأثيريته. وتندرج في عداد هذه الفئة الأوضاع التي يمكن اعتبارها بوجه الإجمال ألعابا، إذ تحدث فيها أو تنفعل فيها أمور ليس لها من الجدّ نصيب. وبالفعل، لا يغدو العمل جادا إلّا بفضل تعارضات وتناقضات توجب إلغاء أو تجاوز هذا الحدّ أو ذاك من الصّراع. لذا لا تكون هذه الأوضاع بعد، بحدّ ذاتها، أعمالا ولا تقدّم حوافز للعمل“². والعمل المذكور، والذي قام من الفنّ مقام الرّهان المركزيّ، هو دثيّنة الوجود الإنسانيّ وذلك عبر إدراج مجمل مظاهره، الوضيعة منها والثبيلة، ضمن بنية بصريّة تسمح بمسرحته وبموضحته ضمن الشّروط التّاريخيّة. ومهما تعدّدت مضامين تلك البنية البصريّة فإنها تظلّ تستمدّ وحدتها من وحدانيّة اللّامرئيّ الذي تصدر عنه: العقل (أو الطّبيعة الإنسانيّة) إن سَمّيناه من جهة دلّاته والمنظور الهندسيّ إن أشرنا إلى أدائه.

من ناحيته، ”سيزان“، ودون الرّغبة في استرجاع الرّسّيمة الشعائريّة، سخّر عمله لفتح ما أغلقته وثنيّة الأشكال وخاصّة في إحياء ما جمّدته الفاعليّة اللّدائيّة. فبالنسبة إليه، لا يتطابق عالم الفنّ لا مع العالم الأصليّ ولا مع مجال المشتقّ. إنه في مجال المآبّين. لذلك عمل ”سيزان“ على إعادة دمج المظاهر ضمن اللّامرئيّ لما يسمح به هذا الإجراء من استعادة الجسد لما سُلّيّه من القوى وليستردّ تجوهره الطّبيعيّ. مع أنّه لا يتحقّق التّجوهر الطّبيعيّ في لوحات ”سيزان“ بدون أن يتقاطع مع مساقط الضّوء. فطبيعته لا هي بالطّبيعة المعطاة في الطّبيعة (حيث تتعارض الأجسام مع النّور وتحجب الأولى الثّاني)، ولا هي بالطّبيعة الطّابعة (تنصيص) ولا هي بالطّبيعة المطبوعة (مهابط الضّوء). إنّها طبيعة من حيث هي ضفيرة تعطف طبيعة الرّسام كمدّة- أي كمعطى تقبليّ- على الفاعليّة اللّدائيّة. كلّ ذلك جعله يتخطّى حدّ النّفس دونما حاجة لأيّ ضرب من الجموح، هذا إذا صرفنا النّظر

1 هيغل، فكرة الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة - بيروت، الطبعة الثّانية، 1981، ص 173

2 نفس المصدر. ص 171. من ناحيته سلاحظ ”بول فيليبو“، في نفس الغرض، ما يلي:
« D'extravertie, la conscience artistique se fait introvertie. Désormais, elle recherchera moins un enrichissement ultérieur de l'objet visible qu'un approfondissement des articulations et des relation intimes qui unissent les figures et les choses au sein de l'image [...] Le réseau de communication intimes que l'introversiion tisse entre les figures et les choses pour surmonter leur pure coexistence immobile implique une perception de l'espace comme continuité sensible, comme milieu où les figures et les choses communiquent du dedans. Mais une telle unification interne devait inévitablement se heurter à l'objectivité médiévale du schéma liturgique. » P. 39.

مع ذلك لا ينبغي الغفلة عن مزية ”هيغل“ في ربط هذا الاختيار على مستوى الشّكل بمضمونه التّاريخيّ والذي يتمثّل في محاربة امتيازات الولادة واستبدالها بالانسجام بين القابليّات والموهبة والمهارة والتّعليم. (ص 183-184).

عمّا تتطلبه القوة التوكيدية من صبر على الإنزياح عن نظام الهُوهُو ومن عزيمة على العدول عن قيمه. لذلك كان عالم لوحات "سيزان" موسوما بغرابة محيرة (Inquietante étrangeté) وهو مع ذلك صلب المعمار غير عديم الشكل. أليس هو القائل: « Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude ». لا عجب إذن إذا جاءت رسوم "سيزان" غير مبالية بحدّة و"جودة" المرئية. فعلا فكّت رسوم "سيزان" الارتباط بين الرّسم وحدّة الانتباه الهادف للولوج في الأشياء. في المقابل، تعكس رسوم "سيزان" حالات من انخفاض الطّاقة الفكرية وحالات من "الإحساس بعدم الاكتمال" وذلك كتوطئة لبعث حالات تداعياتية تربط الأصليّ بالمشقّق والذهنيّ بالسديميّ. فإذا كان إنجاز لوحات "سيزان" يتطلّب وقتا طويلا فذلك لضرورات الصّبر الذي يتطلّب منه إحداث تراخي جهد التركيب والانزياح عن كلّ أشكال الوعي وعن كل أشكال الإدراك التّجاوزي (Subliminal). إجمالا، كان الرّسم الكلاسيكيّ يرسم الحضور: الحضور بإزاء الذات والحضور بإزاء نظام الهُوهُو (ويكاد الفعلان يترادفان)، في حين طلب "سيزان" من رسومه أن تعضد رغبته في الغياب. وهي رغبة مترتبة على رفضه لفاعلية النّفي الملازمة لأفعال الإرادة وعلى التزامه بالقوة التوكيدية التي تشرط العلاقة الدوقية بالوجود. ومن بين مفاعيل هذا الاختيار تزايد أهمية منصب (Le statut) "الطبيعة الصّامتة" بحيث تكاد تصبح النّموذج النّوالي (Le paradigme) للرّسم. خاصّة أنّ من شأن النّسبة اللابالية -التي سبقت الإشارة إليها- أن تقلص الفروق بين التّيمات بشكل كبير. حيث يبدو أنّ الإدراك والذاكرة "اللاباليتين" يتصرّفان مثل الذاكرة والإدراك خلال النّوم. وقد بيّن "برغسون" أنّ "الإدراك والذاكرة اللّذين يعملان في الحلم طبيعيتان أكثر من إدراك وذاكرة اليقظة: إنّ الوعي يتلهّى في الحلم بالإدراك من أجل الإدراك، وبالتذكّر من أجل التذكّر، دونما أيّ اهتمام بالحياة العملية"¹. ومع ذلك، لا بدّ من التأكيد على أنّ ما اعتبره "برغسون" نوعا من الطّرح والإنسحاب هو في واقع الأمر طريقة الفنّان عموما، و"سيزان" خصوصا، في الحضور الحيّ ضمن لوحته. فحضور المادّة ضمن لوحة الرّسام هو المعادل لحضوره الحيّ فيها هو الآخر، أي هو السّبيل له ليحضر في لوحته بإفراط (أي حضور إستطقيّ لا يلتزم بحدّ النّفس). وما الغياب الذي يشبه النّوم والشّroud إن هو إلا اختيار الاختفاء في بداية المادّة الحسية ومشاركة لها في كنهها الإستطقيّ، أي في كونها معطى تقبليّ وبالتالي مستعدّ لذلك النّوع من الألفة التي يسمّيها "بلانشو" الألفة الفظة أو البرية و هو الاستعداد الملازم للتأكيد اللامتناهي الذي يحمل معه الصّفة الطارئة التي تربط في اللّعب الفكرة بالصدفة. واشتمال المادّة في لوحات "سيزان" على البداة الإستطقيّة جعلها الأولى التي تستدعي قراءتها صعيدا ثالثا للمباشرة إلى جانب ما دُرِج عليه وقتذاك من تفحص لمضمون القصّ ومن سبر لطبيعة الحلول التّصويرية المعتمدة، من مثل اختيار الألوان وعمل التشكيل واصطناع التّناسق والتّوازن الخ... صعيد تصبح ضمنه صُبوات الحضور ضمن الزّمان المعطوف على المكان الكشّاف الذي يخفتي في ما يكشفه. كذا تصبح لوحاته بؤر حضور يتمّ ضمنها تأكيد حدّ النّفس عبر تخطيه وذلك للاختفاء ضمن "كيف بلا جوهر" (تماما كما تخفتي بعض الحيوانات، خاصّة البحرية منها، في اللامرئيّ)، أي ضمن معطى إستطقيّ قادر على أن يكون كلّ شيء ولكنّه في كلّ أحواله يؤلّف جملة محسوسة. وإنما في إشارة إلى هذه الأوقات التي يترصّدها "سيزان" بصبر يجعل اللّوحة الواحدة يدوم إنجازها سنين متتالية، تحدّث "لاكان" عمّا سيسميّه "رذاذ المرقاش". يقول "لاكان":

1 هنري برغسون، الطّاقة الرّوحية، ترجمة د. علي مقلد، المؤسّسة الجامعية للدراسات والنّشر، 1991، ص 118.

« Que la fonction du peintre est tout autre chose que l'organisation du champ de la représentation où le philosophe nous tenait dans notre statut de sujet, c'est ce que Merleau-Ponty a admirablement repéré en partant de ce qu'il appelle, avec Cézanne lui-même, *ces petits bleus, ces petits bruns, ces petits blancs*, ces touches qui pleuvent du pinceau du peintre »¹.

فخاصية ذلك الرذاذ تتمثل في تطابقها مع أويقات تكون خلالها لمسات المرقاش تعني من خلال عدم معناها، أي أنها تعني، لا دلاليًا، ولكن بما تحظى به من اكتناز سببه امتلاء الذات بسورة الحياة، أو سببه نجاحها في التقاطع مع خارج من شأنه أن يحبوها بوجود لا منقسم. ولأن الوجد انوجد يجد خلاله المفرد، من ناحية خامة حضوره الحي في جسده، ومن ناحية أخرى، خامة الحضور الحي للخارج، وذلك قبل أن يآلم بهما معًا وعلى نحو مباشر، يصبح اللاتمام أوسع إجمالًا من الإرادة المجدلة، وذلك بحكم نجاحه العجيب في مخاضة انقذار الحالي مع التقديري. ولذلك كان من الضروري إدراك تجاور اللامسات ضمن لوحات "سيزان" وعدم أسلبتها منظوريًا، لا فقط على أنه يعني مغادرة الرسام لوجهة نظر المشاهد إلى موقع صاحب الوجد، بل يعني كذلك عدم انفصالها عن الخارج الذي تستمد منه خامة حضورها الحي دون أن تذوب فيه. شأن اللمسة التوجدية شأن البرق الذي يندلع وكأنه فر من السماء ولكنه مع ذلك يظل يسحبها وراءه. في الحالتين يسمح انفكك التمرکز للأمتناهي بأن يتجلى في المتناهي وذلك لسماعه بتخطي التمييز بين ما هو وعي وما هو وعي به. وإنما على مستوى التأسيس لذاتية منفكة التمرکز يكمن تحديدًا مضمون علاقة "نيتشه" بالفنانين الطلائعيين، وليس كما ذهب إليه صاحب النص أعلاه، من حديث عن إنسان متفوق سيكون فاعل انقلاب دام. إذ التفوق الذي يشترك كل من "نيتشه" و"مالارمييه" في التبشير به إنما هو حاصل خبرة انفكك التمرکز، التي كان "سيزان" خير من عبر عنها في الرسم. وحيث قصر "جان ماري شيفر" في تدقيق مضمون علاقة "نيتشه" بالفنانين الطلائعيين، نجح

Jacques Lacan, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, Seuil, 1973, p 101 (l'auteur souligne). Plus loin, Lacan reprend la question de ces petits bleus et autres pour dire : « Est-ce que la question n'est pas à prendre au plus près de ce que j'ai appelé la pluie du pinceau ? Est-ce que, si un oiseau peignait, ce ne serait pas en laissant choir ses plumes, un serpent ses écailles, un arbre à s'écheniller et à faire pleuvoir ses feuilles ? Ce qui s'accumule ici, c'est le premier acte de la déposition du regard. Acte souverain sans doute puisqu'il passe dans quelque chose qui se matérialise et qui, de cette souveraineté, rendra caduc, exclu, inopérant, tout ce qui, venu d'ailleurs, se présentera devant ce produit. » p. 104. Par ailleurs, il y a tout lieu de parler de la pluie de la caméra au cinéma. Il vaut à ce propos de citer André Bazin affirmant, à titre d'exemple, ce qui suit : « On peut tenir Les Dames du Bois de Boulogne pour un film éminemment réaliste bien que tout ou presque tout y soit stylisé. Tout : sauf le bruit insignifiant d'un essuie-glace, le murmure d'une cascade ou le chuintement de la terre qui s'échappe d'une potiche brisée. Ce sont ces bruits, d'ailleurs soigneusement choisis pour leur indifférence à l'action, qui en garantissent la vérité. » *Théorie du cinéma*, op. cit., p. 164. Dans la même ligne d'idée Deleuze relève la présence, dans l'œuvre cinématographique de Schefer, de « ces grains dansants qui ne sont pas faits pour être vus, cette poussière lumineuse qui n'est pas une préfiguration des corps, ces flocons de neige et nappes de suie. » *L'image-temps*, op. cit., p. 219. نفس الأمر واجبه "ج. قرانال" عند حديثه عن فلسفة "هايدغر" إذ يقول متحدثًا عن كتابة الأخير: "كل ما في الكتابة الحتمية التي يستنتجها منها مالها من قدر الكتابة المتأكلة. الحتمية: أقل من صوت، أقل من كلمة، أقل من جملة. ولكن لا أقل من الكيفية الفريدة التي بها يصبح هذا الشيء الإلهي المسيطر فينا مسموعًا، لا بأن يسمع في حد ذاته وكما يسمع التشديد (مثلًا ظنه "أفلاطون" و"روسو"، لا فرق بينهما)، وإنما بأن يرن في الطقطة الصامتة لكل عبارة: وهو أمر لدنه النص تشقق بأنصات." ذكره د. محمد محبوب في كتابه "هايدغر ومشكل الميتافيزيقا"، دار الجنوب للنشر، 1995، ص 25 (الهامش). أما حفيف اللغة عند "بارت" فهو أمر أشهر من أن يحتاج لتوقّف خاص ...

”هابرماس“، وذلك لانتباهه لعلاقة خبرة انفكاك التمرکز بتفوق الإنسان الجديد الذي تمّ التبشير بمقدمه. يقول ”هابرماس“: ”قوة إرادة القوة أو العقل الأداتي: انفتح هذا المنظور بفضل الحداثة الفنيّة، وحي عنيد — جذر في الفنّ الطلائعيّ — لذاتيّة منفكة التمرکز، منعتة من كلّ تحديدات المعرفة ومن فاعليّة تقود إلى غاية ومن كلّ مقتضيات العمل والمنفعة — ليس ”نيتشه“ وحسب معاصر ”مالارميّة“ وتجمعهما قرابة فكريّة، ولم يستوعب وحسب الرومانسيّة المتأخّرة ”لريشارد فاغنر“، لقد كان أيضا أوّل من قدّم شكلا مفهوميّا لروح الحداثة الفنيّة حتّى قبل أن يتخذ وعي الطليعة شكلا موضوعيا في الأدب، في الرّسم وفي موسيقى القرن العشرين بحيث يسمح ”لأدورنو“ أن يستخلص منها ”النظريّة الفنيّة“. إنّ إسباغ القيمة على العابر، والإحتفال بالديناميكيّة، وتمجيد الرّاهن والجديد هي التعبير عن وعي الزّمان ذي الدّافع الفنّي، رغبة بالحاضر البكر والمعلّق“¹.

على مستوى الرّسم، ستسمح خبرة انفكاك التمرکز بتحريره من سطوة المسرحيّة الخاضعة لمقتضيات المعالقة وستسمح له بطلب الرّاحة في الحسّي بدل الرّاحة في الوحدة. فبعد الرّخص التي أسداها ”سيزان“ للرّسم، فإنّ رسّاما مثل ”دولاكروا“ لو بُعث مجدّدا وعاد ليرسم لوحته ”الحردية وهي تقود الشعب“ لما احتاج، بعد إنجازه لرسمه التّخطيطي، أن ينفق وقتا طويلا من أجل مسرحيّة دلالات الحدث، ليتوفّر في المقابل لتحويل لوحته إلى بؤرة حضور تحاول أن تعطف الزّمن التّاريخيّ المشتقّ على الزّمن الكوسمولوجيّ الأصليّ، أي لكان ”دولاكروا“ غنيّ أكثر بربط الحدث التّاريخيّ بخارج، هو الوجود الحسّي، ولطوّرت لوحته خبرة المفرد، لا بوصفه ما يمثّل الكلّي (كشأن المرأة الحاملة لواء الثّورة) وإنّما بوصفه كشفا حيّا وآنيّا عمّا يمتنع اكتشافه. ذلك أنّ حضور التّاريخ مجسّدا في امرأة تقود الشعب عرّض مرّة أخرى المحسوس ليكون محسوسا بالعرض لا محسوسا بالحقيقة، وفق عبارة ابن سينا². وعلى هذا النّحو فقط، كان سيتسنى له الحضور بإفراط في لوحته، ولكانت لوحته حظيت بدلالة فنيّة ولكن بالمعنى الحرفيّ للكلمة، أي بمعنى الخبرة الموجودة في حدّ ذاتها. وهو الأمر الذي يفسّر لمّ كان عدم المباشرة في الفنّ شيئا ثمينًا.

1 هابرماس، القول الفلسفيّ للحداثة، مصدر مذكور، ص 195.

يقول ابن سينا: ”إنّ المحسوس بالعرض هو الذي ليس محسوسا بالحقيقة، لكنّه مقارن لما يحسّ بالحقيقة مثل إبصارنا أبا عمرو وأبا خالد، فإنّ المحسوس هو الشّكل واللّون، ولكنّ عرض ذلك مقارن لشيء مضاف، فنقول: إنّنا أحسنا بالضاف ولم نحسّه البتّة ولا في أنفسنا خيال أو وهم ولا رسم لأبي خالد من حيث هو أبو خالد يكون ذلك الرّسم، أو الخيال مستفادا من الحسّ بوجه من الوجوه“. كتاب النّفس، ضمن ”الشّفاء“، مصدر مذكور، ص 139.

حاشية ختامية

إذا كان تاريخ الفلسفة هو تاريخ الأفلاطونية، فلأن الأفلاطونية استهلّت المصادرة على الأطروحة التي تستند إليها الفلسفة، ونعني بذلك المصادرة على استحالة حضور حسي مليء ومطلق، وذلك بصياغتها لمقولة الأثنوة (La dyade) بحيث لا تُطلَبُ شمولية المعنى إلا بعد شطب الوحدة الأصلية. في المقابل، لأن إستطيقا اللامنقسم ترفض القول ببرانية العالم التي استهلّها سقراط، فبعد أن تتولّى تعيين هذا المستحيل من حيث أنّه التقديرّي، تقوم بتوكيده بوصفه مستحيلاً، أي بوصفه ما يتخطى كلّ الانقسامات التي تشترط قيام البنيات البصرية وكذلك القولية¹. هكذا تختلف الوحدة الإستطيقية عن نظيرتها النظرية. الأولى تستمدّ مبدأ وحدتها من تقاطع مستحيل مع خارج وهذا من شأنه أن يسمح للمفرد بالاهتداء لنقطة يتمركز عليها بتمامه، في حين تستمدّ الوحدة الثانية مبدأها من التّطابق مع غير أكبر لا يحرّر من العرضية (الملازمة للاستحالة) إلاّ بأنّ هو خضوع المفرد للانشطار.



(علاقة الوعي بالانشطار والانفصالية كشأن السّحنة ضمن هذا الرّسم المتضمّن لسحنتين متمايزتين ولكن ما يكاد الانتباه يقف عند إحداهما حتّى تغيب الثانية، في حين تستدعي الوحدة الإستطيقية التعامل مع كليتهما بوصفهما (لا مكتمل) ينفّث التزامنيا على كلّ إمكانيات الالتئام.

ولتعارض الالتئام الإستطيقّي مع قيم نظام الهُوهُو، فقد كان القِيَمُون على دوام هذا النّظام دائمي الحرص على تثبيت إحداثيّاته من خلال عملية نفّي إستطيقّي قوامها استحداث مساحة تضمن انسحاب المفرد من العالم للإقامة ضمن "حدّ النفس". هكذا، يتمّ تصدير مطلب الرّاحة في الوحدة على الميل الطّبيعي للالتئام الإستطيقّي، كما يتمّ تأثيم فعل التّخطّي الذي من الضّروريّ تعاطيه من أجل الاستجابة للميل إلى الالتئام الإستطيقّي. وهكذا أيضاً يتمّ تعميق لاتماثل الإستطيقّي مع الرّمزي وبالتالي مع الاجتماعيّ والتّاريخيّ وذلك بإخضاع حضور الإنسان في العالم إلى خزلة ظاهريّة تقصي التّقديريّ لتحصره ضمن مساحة الممكن. وإذا كان التّقديريّ يرتبط بالإسراف في الحضور وبلانهاية انتقال العين (L'infini de la métamorphose)، فإنّ الإمكان يرتبط، على التّقيض من ذلك، بغائية بعينها، ألا وهي تثبيت الإحداثيّات (Stabiliser les référents). عبر توسيع حقوليتها لهذا اختلف مطلب كلّ من المبدع والإنسان المندمج (ضمن نظام الهُوهُو) بحسب اختلاف غرض كلّ من الخبرة الإستطيقية

Blanchot écrit : « Mais quand tout a disparu dans la nuit, « tout à disparu » apparaît. C'est l'autre nuit. La nuit est apparition du « tout a disparu ». » *L'espace littéraire, op.cit.*, p. 215.

ونظام الهُوهُو. وبخصوص غرض الخبرة الإستطيقية، فإنه لا بدّ من التذكّر أنّه إذا كان الإستطيقيّ هو ما لا فكاك للشّيء عنه فإنّ أوّل مدلولاته هو القوّة. وأولى دلالات القوّة هي المزاج. والمجموع الذي يربط بينه وبين الكنه مقياسه الحدة والتكثّف. ولذا كانت مشكلة الإبداع الرئيسيّة تتمحور حول إمكان العبور بتلك الحدة نحو سطح يكون من شأنه شطب انغلات الحسّي دون تعطيل كنهه. أي سطح قادر على تخطّي المسافة الفاصلة بين الحضور الإنسانيّ وبين الكنه دون ملئها أو ردمها وذلك تجنّباً لمنزلق استيعاب غيريّة الحسّي وشطب كل إمكان علاقة مع الكيفيّة الصّرفة. في المقابل، يعمل القيّمون على نظام الهُوهُو على تثبيت إحداثياته من خلال تأسيس نظام للأشياء يكون موسوماً بالانتظام والشفافية وسهولة التّداول. ومنه إغراء الواقعيّة، أي إغراء الاستناد إلى ضمانه مرجع ما. وهو إغراء ينحلّ في آخر المطاف إلى إجراء القصد منه تحويل الإستطيقيّ إلى منطقيّ. وفعلًا، إذا انتقلنا من الحكم المفرد: "هذه الوردة جميلة" إلى الحكم المنطقيّ (الكلّي): "الورود جميلة"، خرجنا من مجال الأحكام الإستطيقية إلى مجال الأحكام المنطقية، وإن كان الحكم المنطقيّ في هذه الحالة يقوم على مقارنة عدد من الأحكام الإستطيقية (المفردة). ومن شأن الكليّة المنطقية ها هنا إعطاء سند واقعيّ للانفعالات الإستطيقية والاستيهامات الملازمة لها وتحويلها بذلك إلى تصوّرات. ومن الأمثلة المبلورة لإغراء الواقعيّة البصريّة وإغراء تحويل الاستيهامات إلى تصوّرات، مثال المرأة. إذ حتّى عندما يتعلّق الأمر بفيلسوف يرتاب في نيّة الرّسم الذي كان يدّعي تعاطي ممارسة مضبوطة ومنزّهة عن الخطأ كما هو الحال مع "مرلو-بونتي، فإنّنا نجده لا يتردّد في الكتابة بخصوص المرأة ما يلي:

"نستطيع أن نبحث في اللوحات ذاتها عن فلسفة مشخّصة للرؤية وتكون بمثابة علم الأيقونات الخاص بها. فليس من قبيل الصدفة، مثلاً، أن يكون شائعاً في التّصوير الهولنديّ (وفى غيره كثير) أنّ العين المستديرة للمرأة" تكون "هاضمة" لمنزل خال من داخله. إنّ هذه النظرة السابقة على النظرة الإنسانية هي رمز لنظرة الرّسام. والصّورة الرّأوية تخطّط في الأشياء عمل الرؤية على نحو أكمل ممّا تفعل الضياء والظلال والانعكاسات. فالمرأة، مثل جميع الموضوعات الأخرى، ومثل الأدوات، ومثل العلامات، قد بزغت على المحيط المفتوح من الجسم الرّائي إلى الجسم المرئي. إنّ كلّ صناعة فنيّة هي "صناعة فنيّة خاصة بالجسم"، وهي ترسم وتكبر البنية الميتافيزيقية لجسدها. إنّ المرأة تظهر لأنّني راء ومرئيّ، ولأنّ هنالك انعكاسيّة للحسوس تترجعها المرأة وتجعلها تزدوج. وعن طريق المرأة يكتمل خارجي، فكل ما لديّ من سرّ دفين يمرّ في هذا الوجه، في هذا الوجود المسطح والمعلق الذي سبق أن جعلتني أرتاب فيه صورتي المنعكسة في الماء. لقد لاحظ "شيلدر" أنّني إذ أخذت الغليون أمام المرأة فإنّني أحسّ السطح المصقول المحرق للخشب ليس هناك فحسب حيث تكون أصابعي، ولكن أيضاً في هذه الأصابع التي تشبه الهالة، هذه الأصابع المرئية فحسب التي في قلب المرأة. إنّ الشّبح في المرأة يسحب جسدي خارجاً، وفي الوقت نفسه كلّ الأمرئيّ من جسمي يمكن أن يحيط الأجسام الأخرى التي أراها. ومن هنا يمكن أن يحتل أجزاءً مقطّعة من جسم الآخرين كما تنتقل ماهيتي إليهم، فالإنسان مرآة للإنسان. أمّا فيما يختصّ بالمرأة فهي الأداة لسحر كلّيّ يحول الأشياء إلى مناظر والمناظر إلى أشياء، ويحوّلني إلى الآخر والآخر إليّ. وكثيراً ما حلم الرّسامون بخصوص المرايا، لأنّه بواسطة هذه "الحيلة الآليّة" مثلما بواسطة خدعة الرّسم المنظوريّ، كانوا يتحقّقون من انقلاب عين (La métamorphose) الرّائي والمرئيّ، انقلاب العين الذي هو من صميم تعريف جسدها وتعريف موهبتهم. ولهذا أيضاً كثيراً ما أحبوا (وما زالوا يحبّون: لتتأمّل رسوم "ماتيس") أن يرسموا أنفسهم وهو يقومون بالرّسم، مضيفين لما يرونه عندئذ ما تراه الأشياء منهم، كما لو كان ذلك لكي يشهدوا أنّ هناك رؤية شاملة أو مطلقة، لا يبقى خارجها شيء، وتغلق عليهم"¹.

سقنا هذا النصّ بكامله نظراً لصدق تصويره للصّعوبة التي يواجهها فيلسوف سار أشواطاً بعيدة في التحرّر من أوهام الحداثة ولكنّه مع ذلك عجز عن تخطّيها من أجل نسيان النّفي الإستطيقيّ الذي رسّخته قبل أن ترسّخ

1 ميريس ميرلوبنتي، العين والعقل، مصدر مذكور، ص 32-34 (التشديد منّا).

الاعتقاد في برّانية العالم. ويحسن ها هنا أن نذكر كلام "دولوز" عن الحداثة لكي ندرك بشكل أفضل مأزق "مرلو-بونتي" والذي عوّل فيه على المرأة لأنّ تُعيّنه على تخطّيه. يقول "دولوز":

« Le fait moderne, c'est que nous ne croyons plus en ce monde. Nous ne croyons même pas aux événements qui nous arrivent, l'amour, la mort, comme s'ils ne nous concernaient qu'à moitié. [...] C'est le lien de l'homme et du monde qui se trouve rompu. Dès lors c'est ce lien qui va devenir objet de croyance: il est l'impossible qui ne peut plus être redonné. La croyance ne s'adresse plus à un monde autre ou transformé. L'homme est dans le monde comme dans une situation optique et sonore pure. La réaction dont l'homme est dépossédé ne peut être remplacé que par la croyance. Seule la croyance au monde peut relier l'homme à ce qu'il voit et entend »¹.

وقد مرّ بنا، ضمن حاشية سابقة، أنّ "مرلو-بونتي" يعتبر أنّه "من الأفضل أن تكون الوحدة الأصلية قد انفصلت، والأفضل أنّ العالم والتاريخ يكونان. إنّ انشقاق الإنسان عن نفسه، وهو الانشقاق الذي كان منذ حين يعوقه عن أن يكون "الإنسان الإلهي"، قد بات الآن صانع حقيقته وقيمه". لا عجب إذن أن يخشى صورته منعكسة في الماء ويطمئنّ إلى صورته في المرأة. إذ منذ بداياتها اليونانية صاغت الحضارة الغربية أسطورة "نرجس" تخويفا من إغراء الالتئام الإستطقيّ وتصالح المفرد مع ضاربه الكوسمولوجي. وهو إغراء يحفز، فيما يحفز عليه، على الرغبة في ملامسة ما يتمّ إبصاره، أي يحفز على تخطّي التخم المرآوي والتقاطع مع ذات الأمر، بل والالتحام به. في هذا الخصوص، يكتب "هيرت"، شارحا ضرورة فصم الوحدة الأصلية كما يُعبّر عنها موت "نرجس" فيقول:

« La mort de Narcisse procède de cette impossibilité de voir et toucher en même temps. Voir implique une distance avec l'objet-image, insupportable à son désir, et toucher défait cette précieuse image, tandis que ses mains ne se referment que sur la fuite de l'eau entre ses doigts. Il meurt d'échouer à donner corps à son image, ce qui aurait été la seule possibilité de toucher ce qu'il voit »².

يرتبط إذن الالتئام الإستطقيّ بالموت لأنّ تحقّقه يشترط مغادرة حدّ النفس وبالتالي الزّهد في الممكن وطلب المستحيل (منطقيًا) أي تفعيل "حدّ النفس" خارج مجال "الصدق" التابع لها (En dehors de son domaine de définition). ولعلّ البهائم سمّيت بهائم لتواؤمها مع هذه الاستحالة. من ذلك ما ذكره "ابن سينا" من أنّ "الخيل تكدر الماء الصّافي بالحوافر ثم تشرب"³. فهي تخشى أن يحدث لها مثل الأمر الذي ورد ذكره في كلام "مرلو-بونتي" عن المرأة، أي أن يسحب الشّبح جسدها خارجا. مع ذلك، حين يقول "مرلو-بونتي" إنّ عن طريق المرأة يكتمل خارجه، فلا بدّ من التّدقيق أنّ الخارج الذي سيضمّله الاكتمال المذكور هو ليس خارجه الإستطقيّ وإنّما خارجه الإنسانيّ. معنى ذلك أنّ المرأة ستجعل منه إنسانا مفرط الإنسانية (Humain, trop humain) وستزيد بالتّالي المرأة في فصله عن تجربته الدّاخلية وعن حافزها: الآخر الألوهي. والدّليل على ذلك أنّه عندما يخرج كلّ اللامرئيّ من جسد "مرلو-بونتي" فإنّ الكسور التي يمكن أن تنضاف إلى جسده لا صلة لها بالطّبيعة وإنّما هي أجزاء مقطّعة من جسم الآخرين، كما أنّه عندما تسيح ماهيته فإنّها لن تنتقل إلّا إلى نفس هؤلاء الآخرين. إنّ نفس المبدأ العامّ الذي التزمّت به الدّنيّة (La sécularisation) منذ استهلالها من طرف

Deleuze, *L'image-temps*, op. cit., p. 223. (nous soulignons).

Jean-Michel Hirt, *Toucher des yeux*, in la revue « L'Écrit du temps : voir, dire, Ed. Minit, 1988, p 40. (nous soulignons).

ابن سينا، كتاب الحيوان، ضمن كتاب الشفاء، تحقيق د. عبد الحليم منتصر وسعيد زايد وعبد الله إسماعيل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 99. ويذكر الجاحظ نفس الأمر في كتاب "الحيوان".

اليونانيين. وبالإمكان التجرؤ للافتراض أن المرور الذي نادى به أفلاطون من الفَنِّ إلى الجمال، قوامه الإذعان لتغيير في العلاقة بالمعنى: من الوجد إلى مسرحة الوجود. وهي النقلة التي لاحظها ابن سينا وقال بصدها في سبيل الحديث عن الشعر اليوناني: "والشعر اليوناني إنما كان يقصد فيه في أكثر الأمر محاكاة الأفعال والأحوال لا غير، وأما الدواب فلم يكونوا يشتغلون بمحاكاتها أصلاً كاشتغال العرب. فإن العرب كانت تقول الشعر لوجهين: أحدهما يؤثر في النفس أمراً من الأمور بعينه نحو فعل وانفعال، والثاني للتعجب فقط، فكان يشبه كل شيء ليعجب بحسب التشبيه. وأما اليونانيون فكانوا يقصدون أن يبحثوا بالقول عن فعل، أو يردعوا بالقول عن فعل. وتارة كانوا يفعلون ذلك على سبيل الخطابة، وتارة على سبيل الشعر. فلذلك كانت المحاكاة الشعرية عندهم مقصورة على الأفعال والأحوال، وعلى الذوات من حيث لها تلك الأفعال والأحوال"¹. بكلام آخر انحصر لديهم الشعر في الأغراض المسرحية.

ومع ذلك فإنه لا يمكن توسيع مساحة الانتظارية اللازمة لمسرحة الوجود دون اختزال الوجد إلى الوجود العمومي ودون تبديده معيارية المصلحة. من الأمثلة التي يمكن ذكرها في هذا الباب، النقد اللاذع الذي وجهه "فاليري" إلى "باسكال" صاحب الجملة الشهيرة القائلة: "يرعبني الصمت الأبدي الذي يلف هذه المساحات اللامتناهية". فبعد أن ناظرها بجملة مناوئة مضمونها: "إن الضجيج المتقطع والصادر عن المرحاض يبعث في الطمأنينة"، يقوم "فاليري" بإطراء ذكرى الرسام "ليوناردو دي فنينشي" وذلك بوصفه التقيض الإيجابي لـ "باسكال" وفي هذا الباب يقول: "لا وحي يتنزل على "ليوناردو" ولا وجود للجنة مُشرعة على يمينه. ولو وجدت اللجة لدفعته إلى اصطناع جسر. ثم إن وجود اللجة قد يساعد على إجراء محاولات لاختراع عصفور آلي". ولكن هل يمكن اعتبار قدرة "ليوناردو دي فنينشي" على اصطناع الجميل والنافع دليلاً على وهمة الخبرة التي عاناها "باسكال" والتي لا يمكن مباشرتها إلا عبر مقولات الجليل وعبر معاناة صوبات الوجدان؟ ألا يؤدي الاختزال الذي قام به "فاليري" إلى عدمية تدعم ما أسماه ابن سينا "النظرة العامة للوجود"، والتي هي الأخرى تحتزل الوجود إلى المفاوضات الخطابية أي تنازع في شيء دون أن "تقع منازعة في كون الأمر نفسه، ولكن في كونه نافعاً أو غير نافع، وكونه ظلاً أو غير ظلم، أو فضيلة أو نقیصة"². ذلك أن التصور العامي يربط حقيقة "كون ذات الأمر" بخبرة يدخل خلالها الكائن في علاقة مباشرة مع إثبته ويتمكن ضمنها من الانغلاق على نفسه ومن أن يكون، وفق عبارة ابن باجة، "لا لأجل شيء".

لا حاجة إلى القول إن "مرلو-بونتي" غير معني بمثل هذه الخبرة، وهو الذي، على التقيض من ذلك، يربط الخصوصية الإنسانية بما يسميه "سر الطوعية" (Un mystère de passivité). وهو السر الذي ارتبط لديه خاصة بتقدير دور العمق ومنصبه ضمن العملية الإدراكية. ولكن تأمل "مرلو-بونتي" في المسألة هداه إلى أنه لا يمكن القول بمباينة العمق لباقي الأبعاد إلا إذا شطبنا مقياس "المنظور الفردي" (La perspective individuelle)، وهو المقياس الذي لا إمكان للإنسان بدونه أن ينخرط في العالم. هكذا أصبحت لا مرثية العمق مجرد ظاهرة لها

1 ابن سينا، كتاب الشعر، تحقيق وتقديم عبد الرحمن بدوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، 1966، ص 34. بكلام آخر يمكن القول مع "فرانسوا شاتليه"، إن نجاح الخطاب التاريخي وشموله لكل الميادين هو إحدى العلامات الأصلية لإيديولوجية المدينة اليونانية. وهو النجاح الذي تجلّى من خلال «عدد من السمات المميزة والتي يمكن تلخيصها ببعد المثل: مثل الظاهرة الدينية في المجتمع. فرانسوا شاتليه، تاريخ الإيديولوجيات، الجزء الأول (المعالم الإلهية حتى القرن الثامن ميلادي)، ترجمة د. أنطوان حمصي، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 1997، ص 28.

2 ابن سينا، كتاب الخطابة، ضمن كتاب "الشفاء"، مراجعة د. إبراهيم مذكور، حققه د. محمد سليم سالم، نشر وزارة المعارف، القاهرة 1954، ص 55 (التشديد منا).

صلة بامتداد المسافة على مستوى العرض (En largeur) حتى جاوزت منظور الشخص المفرد، فصارت لا مرئية. هكذا ينتهي "مرلو-بونتي"، لا فقط إلى المعادلة بين العمق والعرض (L'équivalence de la profondeur et de la largeur)، وإنما هو ينقد كذلك العلم والفلسفة الدوغمائية لعدم اعتمادها "المنظور الفردي" مقياساً، هذا إن لم تقم بتقبيحه وتشويبه. وهو إذ يتجه صوب الفينومولوجيا فأملًا في الإستفادة من منهجها في تسقط إنجاسات المعاني. ولذلك اهتم كذلك بالإدراك والتزم بالجسد محكاً لتقويم خبرة العمق ونمط تكشفه مظهرًا محببًا بدلالة. وعن هذه الخبرة الإدراكية وعلاقتها بالعمق يقول "مرلو-بونتي":

« L'expérience de la profondeur selon les vues classiques consiste à déchiffrer certains faits donnés – la convergence des yeux, la grandeur apparente de l'image – en les replaçant dans le contexte de relations objectives qui les expliquent. Mais, si je peux remonter de la grandeur apparente à sa signification, c'est à condition de savoir qu'il a un monde d'objets indéformables, que mon corps est en face de ce monde comme un miroir et que, comme l'image du miroir, celle qui se forme sur le corps écran est exactement proportionnelle à l'intervalle qui le sépare de l'objet. »¹

هكذا في رأيه ينكشف سر الطوعية بما أن المرأة تعطي نمط اشتغالها للمرئية. ففي ضوءها تبين "مرلو-بونتي" أن ما يسميه الديكارتيون "هندسة طبيعية" هو محض أسطورة بالعنى الأفلاطوني للكلمة، كما تبين له أن الطوعية هي ليست كذلك إلا من حيث هي فاعلية ولكنّها لا تمارس فعلها على مستوى الظواهر وإنما على مستوى علاقة الأفراد بالظواهر. وهو ما حدها إلى التجزؤ على صياغة التوصية التالية:

« Il faut décrire la grandeur apparente et la convergence, non pas telles que nous les connaît le savoir scientifique, mais telles que nous les saisissons de l'intérieur ».

هكذا نتبين ملامح علاقة "مرلو-بونتي" بالمرأة بأكثر دقة. فهي بالنسبة إليه نموذج الداخلية القضي عليها بالمعنى، أي نموذج الذاتية التي تنغلق على نفسها وتظل رغم ذلك على مبعده من ذاتها، بريئة من كل أصناف الإشباع. وفعلاً، فبعد أن يلاحظ قائلاً: "إن الرسم لا يكون أبداً خارج الزمن تماماً، وذلك لأنه دائماً فيما هو جسدي"، يقول "مرلو-بونتي": "ربما نشعر الآن على نحو أفضل بكل ما تحمله هذه الكلمة الصغيرة: يرى. فالرؤية ليست نمطاً معيناً من الفكر أو الحضور للذات: إنها الأسلوب المنوح لي لأن أكون غائباً عن نفسي ذاتها، ولأن أشاهد من الداخل انشطار الوجود، الأمر الذي في نهايته فحسب أنغلقت على نفسي".³

واضح كيف أن "مرلو-بونتي" يسحب بنية اللوحة على الوجود فيجعل منه محض بنية بصرية، وهو بذلك يستجيب للميل الغربي العام لإنقاذ "نرجس من الماء"⁴ وذلك بنقل مجال حضوره في العالم نحو الحقل المراوي. وإذا كان الحقل المراوي "ينقذ من الماء" فلأنه بقدر ما يخضع لشمولية حضور الغير الأكبر (L'ubiquité de l'Autre) بقدر ما يشطب حضور الخارج. والصورة تمثّل، في هذا السياق، خط الفصل بين النصابين⁵ وذلك

Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945, p 297.

1

2 نفس المصدر، ص 298.

3 العين والعقل، مصدر مذكور، ص 81.

Cf. Edwige Rengenwetter, « *Narcisse sauvé des eaux* », in LIGEA, N° 7-8.

4

5 يلاحظ "لاكأن" بهذا الخصوص قائلاً: « Dans le champ scopique, le regard est dehors, je suis regardé, c'est-à-dire je suis tableau. ». Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, 1973, p 98.

على نحو يقوم بشطب علاقة الكُمون التي تميّز ما قِبلًا علاقة التَّجربة الدَّاخلية بالوجود وإحلال محلّها انشطارًا يحول التَّجربة الدَّاخلية إلى علاقة باطنية مع الغير الأكبر.

كلُّ شيء يدلُّ إذن على أنَّ الرِّسم وجد في المرآة التَّكريس الأمثل لبلاغة الأشكال من حيث أنَّها تسمح بالانغلاق على الذات والذي بفضلُه يجد الوجود موقعه في ذاته، دون الانسحاب مع ذلك نحو أوضاع اللإضافة والتورُّط في الكفر بالمعنى الذي أشار إليه "إخوان الصِّفاء" عندما لاحظوا أنَّ "الكفر في لغة العرب غطاء"¹. ويبدو كذلك أنَّ جسد "مرلو-بونتي" يشارك الرِّسم موطن القدم وبالتالي يشاركه علاقته بالمرآة. آية ذلك تعريفه للجسد بما لا يتعارض في شيء منه مع تعريف المرآة. فهو يقول:

« Cet esprit captif ou naturel, c'est mon corps, non pas le corps momentané qui est l'instrument de mes choix personnels et se fixe sur tel ou tel monde, mais le système de « fonctions » anonymes qui enveloppent toute fixation particulière dans un projet général. »²

كلُّ شيء يدعو إذن إلى القول إنَّ المرآة من حيث هي نموذج الدَّاخلية فهي كذلك نموذج الفكر، بما أنَّها ما ينجح في "تأديب" (Discipliner) الجسد الوقتي والدَّرائعي (Instrumental) فتجعله يتخلّى عن لاإنقساميته لكي يندرج ضمن خطة عامّة. ولذلك لم يجد "مرلو-بونتي" أيَّ حرج في الجزم أنَّه "لا نفكر بالفكر إلَّا داخليًا"³، أي على نحو، يخرجنا من "القباسات الإيمان المدرك" (La foi perceptive) الذي كان يؤكِّد لنا وبشكل متناقض التَّوصُّل إلى الأشياء ذاتها، وذلك بواسطة الجسد والذي مع ذلك لا يكشف لنا العالم إلَّا بانغلاقنا داخل سلسلة أحداثنا الخاصة"⁴.

بيّن إذن كيف أنَّ التَّجربة الدَّاخلية تتناقض مع فكرة الانسحاب نحو "كهف" الجسم الباطنيّ، ولذلك هي اقترنت عند "مرلو-بونتي" بما اقترنت به عند الفلاسفة، أي بالتأمُّلية (من حيث هي عودة (Re-flexion) بالصُّورية وبالملك (Possessivité). إذ ترتبط الصُّورية بعملية نقل من المحسوس إلى الترنسندنتالي⁵. ولأنَّ من شأن هذا النُّقل أن يسمح بوحدة المكان الترنسندنتالي ووحدة المعنى والمغزى فإنَّ علاقة المفرد بالعالم ستسمح له بقدر من السَّيطرة التي تتجلّى في امتلاكه لمعرفة بنفسه وبالعالم. إذ، يقول "مرلو-بونتي"، "كيف يمكنني أن أقول إنَّني في العالم إذا لم أكن أعرفه؟ وبدون حتّى إقراري بأنِّي أعرف كلَّ شيء من نفسي، فمن المؤكَّد على الأقلُّ أنَّني أنا "معرفة" من بين كلِّ الأشياء الأخرى. المعرفة هي تلك الصِّفة التي تخصُّني بكلِّ تأكيد حتّى ولو كنت أملك غيرها [...] إنَّ سرَّ العالم الذي نبحث عنه، من الضَّروري جدًّا أن تحتويني صلتني به. إنَّني أملك معنى كلِّ ما أعيشه بقدر ما أعيشه، ولولا ذلك ما عشتُه، وما استطعت أن أبحث عن أيِّ توضيح للعالم إلَّا وأنا أسأله، وأنا أوضح اختلاطي به، وأنا أفهمه من الداخل"⁶.

1 إخوان الصِّفاء، الرِّسائل، دار صادر، بيروت، بلا تاريخ، ج 3، ص 61. ابن سينا اعتبر من ناحيته إنَّ "الحجاب قصور". (رسالة العشق).

2 *Phénoménologie, op. cit.*, p. 294.

3 موريس مرلو-بونتي: الرُّثي واللامرئي، ترجمة د. سعاد محمد خضر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1987، ص 40.

4 نفس المصدر والصفحة، بالنسبة إلى النصِّ الفرنسيّ راجع ص 51.

5 يقول مرلو-بونتي: "وفي نفس الوقت الذي يحرِّونا فيه التأمُّل من المشاكل المزيّفة التي تفرضها خبرات هجينة (كذا)، فإنَّه مع ذلك يبرزها بمجرد نقل الذات المتجسِّدة (Le sujet incarné) إلى ذات صورية، ونقل حقيقة العالم نحو العالم الترنسندنتالي". نفس المصدر والصفحة.

6 نفس المصدر، ص 41.

على هذا النحو يتم استدخال عنصر التقدير ويصار مثلاً إلى التفريق بين الإلهام النأشي عن تحريضات حسية والمعرفة المستندة إلى فضائل المعالقة. وهو لا تماثل سيبلغ مداه عندما تنجح الآلة في استيعاب المباشرة المستفحلة الموسومة بها الديمومة ضمن أطر ومقولات الهوهوية. وفعلاً، فبعد أن صير طويلاً إلى تمجيد ملكة الحكم على حساب باقي ملكات الإنسان الإستطيقية (من تعاطف وضحك وبكاء وفراصة وحسد...) صير إلى تجويد عمل تلك الملكة بما جعلها تصبح مجرد مرآة تعكس عمل التصورات بمنجاة مما سمّاه "مرلو-بونتي" "تجارب هجينة". وتشبيه ملكة الحكم بالمرآة إنما هو إشارة إلى مهمة العقل الأولى، ألا وهي تثبيت الإحداثيات، تثبيتاً يسمح أساساً بتحويل كل العلاقات بالوجود إلى "مشاهد"، أي إلى خبرات تمارس ضمن المسافة وضمن الانفصال. وهكذا، تصبح المرآة نموذج الوجود الذي يقوم منه الانفصال مقام شرط الإمكان، وذلك على اعتبار أنه هو الذي يجعلنا نلمح الكلية على نحو مقبول. فمع المرآة، تماماً مثلما هو الشأن مع الصورة والشكل، يتعلّق الأمر بالقوة وقد أعيد اعتبارها في ضوء مقاييس الشكل، والإثنية هي الوحدة الشكلية للقوة والشكل. والمعلوم أنّ الشكل يُحيدّ عموماً المحتوى الذي هو طاقة المعنى الحية وقوته. ولذلك كان "ليوناردو" يفخر بكون الرسم يقيم علاقة مباشرة مع الأشياء، ولكنه يستدرك مدقّقاً أنّها مباشرة ثانية. لا عجب إذن أن يكتب "ليوناردو" ما يلي: "يجب أن تكون عبقرية المصور في طبيعتها على شاكلة المرآة، فالمرآة تبدّل دوماً وفقاً لما تعكسه من أشياء، فتكتسي بألوان الشيء المقابل لها وتمتلئ بالعديد من الصور، بقدر تنوع أشكال الأشياء التي تواجهها". (نظرية التصوير، فقرة 53). أمّا بخصوص الحالة الثانية، أي القدرة على التجسيم، يقول "ليوناردو": "إذا سعيت إلى الحكم على مدى تطابق ما صورته مع أصله الطبيعي عليك بالاستعانة بمرآة، وانظر إلى الصورة التي تعكسها لنفس الأشياء، وقارن بين الصورة التي أنجزتها وصورة المرآة لتدرك مدى تطابق ما صورته مع الأصل ومع صورة المرآة ونقصد بالمرآة التي يمكن اعتبارها مُعلماً للمصور، المرآة المستوية، لأن صورة تلك الأخيرة تقترب إلى حدّ كبير مع لوحة المصور، ويرجع هذا التشابه إلى أنّ كليهما سطح مستو، فاللوحة رغم كونها سطحاً مستوياً، تصوّر أشكالاً بارزة ومجسّمة، وهو نفس ما تفعله المرآة". (نظرية التصوير، فقرة 402).

مجمال القول، إنّ الإفراغ من القوة الذي تمارسه الأشكال وتبلوره المرآة يؤدّي إلى إحلال الممكن محلّ التقدير. وهو الاستبدال الذي يسمح بأخذ الصورة مأخذ ذات الأمر، محوّل الوجود، كما هو الشأن مع "مرلو-بونتي"، إلى لعبة مرايا. وهي اللعبة التي يقتضي إمكانها نسيان الفارق بين المباشرة الأولى والمباشرة الثانية، بين الطابع الاعتباري للممكن والجدة الإستطيقية الموسوم بها التقدير. وفعلاً، لا نستغرب من شخص مثل "ابن سينا"، يكتب قائلاً: "وكم من الفرق بين شكل إنسانيّ سانج وبين شكل إنسانيّ حيّ كامل"¹ أن لا يُغفل في مقارنته للمرآة زاوية علاقتها بذات الأمر. في ذلك يقول: "إنّ الصورة لا تنطبع في المرآة على الهيئة التي تنطبع الصورة المادية في موادّها وبحيث لا تجتمع فيها الأضداد، بل الصورة تنطبع كليتها في كلية المرآة [...] ولا أفهم كيف تكون الصورة تنطبع في جسم ماديّ من غير أن تكون موجودة فيه، وقد يخلو الجسم منها وهي منطبعة فيه، وقد يكون غير خال منها وهي لا تُرى فيه، بل ترى صورته التي له، مع أنّ من شأن ذلك أيضاً أن يرى"² لذلك لم تكن واقعية "ابن سينا" واقعية بصرية، وإنّما كانت واقعية إستطيقية لأنّها تشرط الواقعية بالقوة الحاضرة في الأشياء. وهو ما يمكن تبينه بوضوح تامّ مثلاً بعد التوقف عند أسلوبه في مقاربة الموسيقى، حيث يقول: "واعلم أنّ القانون المعتبر في أمر الألحان والإيقاعات هو حسن موقعها من الاستشعار، وذلك الاستشعار

1 ابن سينا، الإلهيات، مصدر مذكور، ص 318.

2 ابن سينا، كتاب النفس، مصدر مذكور، ص 127.

يتبع كَيْفِيَّةَ تصوُّرها في الخيال، وذلك يتبع كَيْفِيَّةَ اجتماعها فيه. فَإِنَّ التَّأْلِيفَ إِنَّمَا يَلِدُ من حيث هو تأليف إذا كان بين المؤلَّفات اجتماع، ومعلوم أنَّها لا اجتماع لها في الحس، وكيف ولا تحسَّ نغمتان متتاليتان معا، بل إِنَّمَا تضبط رسومها في الخيال فتجتمع، فأول ما يجب، أن يوجد لها الاجتماع في الخيال، ثم بعد ذلك حسن الاجتماع في الخيال¹. وفعلًا، فَإِنَّ الموسيقى، حتَّى عندما تكون مجرد عنصر من عناصر مشهد ما، أو حين تكون ضمن الشَّاشة - هذه المرآة الصُّوئيَّة - لا تتدفَّق على المشاهد، إن صحَّ القول، صورة للموسيقى وإنَّما الموسيقى بالذَّات، وكذلك لا تتدفَّق من الشَّاشة صورة للنَّعمة الموسيقيَّة وإنَّما النَّعمة الموسيقيَّة بالذَّات. ذلك أنَّ الموسيقى تُكرِّس مبدأ الذُّوق بتمامه، فهي مثله ذات وقع فعليٍّ في المتذوِّق لأنَّ لها صلتين بعالمين: عالم التَّقديريِّ وعالم المتذوِّق. وهو ما يدلُّ على أنَّ فعل التَّخطي هو من صميم التَّعْيُن والتَّحقُّق الموسيقيين، وهو علَّة تباين الموسيقى مع الصُّورة. وهذا التَّخطي هو تحديدا ما تخشاه الفلسفة عموما وما واجهته كلُّ أنساق الهُوِّو بانفصالية تتعمَّق طردا مع تزايد إنهاك المابينة الأصليَّة بين الإدراك و الكلام² وعكسا مع تنامي قدرات الآلة على إفراغ الأشياء من قواها وتحويل برآنية الطَّبيعة أمرا مقضيَّا. في المقابل، فَإِنَّ التَّخطي هو مضمون ونمط اشتغال التَّجربة الدَّاخِليَّة بالمعنى الإستطيقا للخبرة. ونموذج هذا التَّخطي هو العين، هذا العضو الذي يُعَيِّنُه "فوكو" بوصفه "مرآة محبوبَّة بأنبوبية كهربائية"³، أي أنَّها مرآة ذات طبيعة إيروسيَّة بما أنَّها مثال الموجود الذي تتطابق عينه (كيانه) مع فعل تخطيِّه لتخمه الذَّاتي، أي مثال الموجود الذي لا يحتاز كينونته إلا إذا تخطَّاه. لذلك ميَّز "لاكأن"، من جهته، بين وظيفتي العين والبصر، معتبرا أنَّ قوام الثَّانية حجب الأولى⁴. فكلَّ إِبصار مسكون برغبة في التملَّص من "عين الزَّئم" التي تُهدِّد بالاحتواء ومدفوع بطلب الاحتماء منها بإبصار راءٍ يتَّسم بإبصاره بتحويله للمرئيِّ إلى راءٍ، وهي وظيفة "الغير الأكبر" الرئسيَّة. هكذا، من جهة تشترك المرآة مع "الغير الأكبر" في تحويلهما للمرئيِّ إلى راءٍ، وبالتالي السَّماح بدئيَّة التَّجربة الدَّاخِليَّة، ومن جهة أخرى، تشترك العين مع "عدم المعرفة" في ربط المرئيَّة بالتَّخطيِّ نحو ديمومة تتعالى على كلِّ أنماط الوجود التَّحديديِّ لأنَّها تجرِّبة داخليَّة. وقد عبَّر "فوكو" عن هذا التَّعالي عندما قال: "الدَّاخل، إنَّما هو القحف فارغا"⁵. كذلك، ودائما على أساس الرِّبط بين الدَّاخِليَّة والتَّخطيِّ، انتهى "جورج باتاي"، كما هو مذكور في النِّصِّ الخامس ضمن القسم الأوَّل من هذا الكتاب، إلى القول: "إنَّني أحذركم، مع ذلك، من عادة النَّظر إلى تلك الكائنات الثَّافهة (الدَّويبات المجهرية) من الخارج فقط؛ ومن عادة النَّظر إليها ككائنات لا توجد في الدَّاخل. أنتم وأنا، نوجد في الدَّاخل إلا أنَّ نفس الوضع ينطبق على الكلب، ثمَّ على الحشرة، أو أيِّ كائن أصغر. ومهما كان الكائن بسيطا، لا توجد عتبة تحدِّد متى يظهر الوجود في الدَّاخل. لأنَّ هذا الأخير ليس ناجما عن التَّعقيد في النِّمو. فلو لم يكن للكائنات البسيطة وجودٌ في الدَّاخل منذ البداية، وبطريقتها

1 ابن سينا : جوامع علم الموسيقى، المقالة الخامسة، الفصل الأوَّل، ص 85.

2 لم يجانب "كلود لفرور" الصَّواب، حين، يُبيِّن كيف أنَّه بالنِّسبة إلى "ملو-بونتي" قد تختلف العناصر والأشياء فيما بينها، ولكنَّها لا تتباين أبدا، كتب قائلا: «Tandis que le visible de fait et l'invisible de fait se partagent [...] la visibilité et l'invisibilité ne se laissent pas partager». Claude Lefort, *Le corps, la chair*, in L'Arc, n° 36, pp 15-16.

3 Michel Foucault, *Préface à la transgression*, in Revue Critique, N° Août-Septembre, 1963, p 763.

4 « ... Et pour tout dire, s'agissant des manifestations mimétiques, et spécialement de celle qui peut nous évoquer la fonctions des yeux, à savoir les ocelles, il s'agit de comprendre si ils impressionnent – c'est un fait qu'ils ont cet effet sur le prédateur ou la victime présumée qui vient à les regarder – si ils impressionnent par leur ressemblance avec des yeux, ou si au contraire, les yeux ne sont fascinants que de leur relation avec la forme des ocelles. Autrement dit, ne devons-nous pas à ce propos distinguer la fonction de l'œil de celle du regard ? » Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit., p. 70.

Préface ..., p 766.

الخاصة، لما أمكن لأي تعقيد أن يبرزها“ معنى ذلك أن “باتاي” يربط التجربة الداخلية بعدم المعرفة ولذلك كانت العين التي يُعَيَّنُها كفاعل للتخطي هي عين مقلوبة (Révulsé). ولكن ماذا يمكن أن تبصر عين مقلوبة؟

إنها لا تبصر ولكنها، أفضل من ذلك، تبلغ ذات الأمر، أي تبلغ الإستطقي بدلالة “الصرف” (Le pur، أي تبلغ زرقة بدون سماء وأحمر بدون توهج... الخ وهو ما لا سبيل إليه إلا على مستوى وجود لا بشرط الإيجاب ويكون مواليا لإنقذار الحالي مع التقديري وذلك بشكل يعيد النظر في كل العلاقات بين الشيء والشيء، وبين الأشكال وقواها. هكذا تقترن التجربة الداخلية بنوع من الفوضوية بالقدر الذي يعد حصولها نتيجة لإخلال بنظام الهُوهُو يقرِّنا من السديم، وهو ما من شأنه أن يسمح للقوى بأن تعبر للملوس. على هذا الصعيد يتتوأم التخطي مع الفكر¹. ومعلوم أن الصنع يقوم من الفكر مقام شرط الإمكان بما أنه لا يكون إلا وهو قيد التكون، ولا ينبثق إلا ليعاود الإنبثاق، مثله مثل العين المزودة بأنبوبة كهربائية التي تحدث عنها “فوكو”. ومنه صلته المستحيلة (منطقيا) بحكم قيامها على تخطي الخارج: أي الإستطقي بوصفه ما لا يقبل الاختزال إلى بنية بصرية أو قولية، وما يشتغل في المقابل بوصفه فراغا مركزيا يحل محلّ الحقل المركزي، فيجعل من عدم المباشرة شيئا ثميناً.

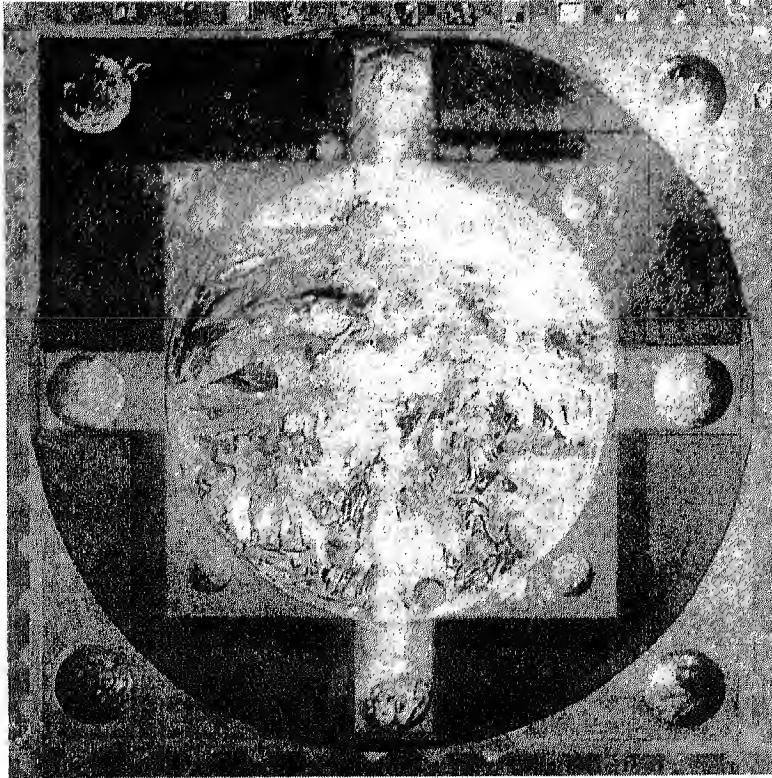
على أن هوس الثقافة الغربية بالشفافية وتزايد مطالبتها بتوسيع حقولها “المثول حيال المرتبة”، أحوالها على اعتماد موقف يُدَوِّب التجربة الداخلية ضمن الثقافي. وهو الموقف الذي قام مقام شرط الإمكان بالنسبة لعملية استغلال “المرآوى” بنفسه، وذلك بوصفها النقطة القصوى التي بلغت الدنئية. وفعلا، بعد النجاح في تحرير فعالية إنتاج الأيقونات من المشروطية التي تمارسها عليها الخلفيات بأنواعها، نجحت الصورة في أن تفصل جانبها المرآوي عن باقي الأبعاد المكونة لها وعلى هذا النحو أصبح بإمكان فعالية إنتاج الأيقونات أن تقترح على المرتبة هيئات ذات بُعد بصري بحث. هكذا أمكن للصورة أن تبلغ حالة من الاكتفاء تسمح لها بأن تكون النسخة والأصل في نفس الوقت مستفيدة في ذلك من كونيّة مجال إشعاع التلفزيون. بكلام آخر، لم يعد للصورة من مضمون إلا الصورة نفسها وصارت شاشة التلفزيون هي المجال الوحيد الذي يمكن ضمّنه لذلك المضمون أن يتسم بالفعالية. من ناحيته، يولي “جون ليك ماريون” اهتماما خاصا لعلاقة الترادف اللغوي بين مصطلحي “شاشة” و”حجاب” (كلاهما بالفرنسية تدلّ عليه كلمة Écran). إذ يجري الأمر وكأنّ اللغة تعترف أنّه لا قبل للصورة بأن تمارس فعلها كصورة إلا إذا حجبت أصل ما تستنسخه هي كصورة وأنّ هذا الاعتراف لا يزيد هذا الحجب إلا بداهة تنضاف إلى نجاعته. إذ على هذا النحو تنجح الصورة في أن تصبح “أصلا” وتتوصل إلى إنتاج عالم مضاد. عالم يتصدّر ضمنه المظهر الكينونة، وذلك على إعتبار أنّه إذا كانت الكينونة ضمن عالم الأعيان محكوما عليها بأن تجتّم وراء ما يظهر، فإنّ من خاصيات هذا العالم المضاد الذي تنتجه الصورة المستقلة بنفسها قيامه باستقصاء الكينونة نحو ما يظهر. ومن تبعات تعهد هذا العالم المضاد بالاستقصاء المذكور، تورط الإنسان الغربي المعاصر في ما تسميه “جوليا كريستيفا” ب”الإنحباس الاستيهامي”². وفي هذا الخصوص تقول المذكورة: “يشتكي صانع الصورة ومستهلكها من عجز على التخيل”. ومما يمكن ذكره أيضا في هذا السياق، أن عددا من المفكرين

1 لذلك كان نيتشه، مثلا، يطلب من قُرَّائه استلهم تجاربهم الداخلية لكي يستطيعوا أن يفهموا عنه. من ذلك ما يقوله عن شروط قراءة كتابه “هكذا تكلم زرادشت”، حيث يلاحظ: De mon Zarathoustra je crois à peu près que c'est l'ouvrage le plus profond qui existe en langue allemande, aussi le plus parfait pour la langue. Mais le ressentir, il faut pour cela des générations entières, qui doivent préalablement rattraper les expériences intérieures sur le fond desquelles cette œuvre a pu naître. » (lettre du 21 juin à Karl Knortz), nous soulignons.

Julia Kristeva, *Les nouvelles maladies de l'âme*, Fayard, 1993, p 20.

المعاصرين (أمثال "جون - ليك ماريون"، "بول فيريليو"، "جون - ميشال هيرت" ...) لم يتردّدوا في الإعراب عن قلقهم إزاء تفشّي ظاهرة اختزال الليبيدو الإيروسّي إلى ليبيدو بصرّي. "كريستيغا" ذهبت إلى حدّ الاستنكار قائلة: "أليس من الغريب أن يزهد المرء في كلّ مظاهر الحياة مستغيضا عنها بكبسولة وبشاشة". "جون - ليك ماريون" يذهب أبعد من ذلك فيصرّح أن "الليبيدو البصرّي وبحكم أنّه يحقق لنفسه الإشباع من خلال تمتّع الإنسان المتوحّد بالشاشة، فإنّه يصرف عن المحبّة الفعلية وذلك بأن يمنع عن النّظر إلى الوجه الفعليّ للأخ - الوجه الذي يظلّ محكوما عليه باللامرئية". يتّضح أنّ نجاح الصّورة في التمتّع بحضور شموليّ إنّما يستند إلى "موقف يولي السيادة لما يمكن مشاهدته على ما لا يمكن مشاهدته، وهو الموقف الذي من تبعاته المطابقة الحرفيّة بين الصّورة وموضوع الصّورة، بحيث يعتبر كلّ ما لا يُرى في عداد ما لا كيان له. ومعلوم أنّه منذ "لا كان" بات مشهورا الدور العائد إلى المرحلة التي يسمّيها المذكور "مرحلة المرأة" في تزويد الأنا بمعالم الهيئة التي بواسطتها سينجح لاحقا في تجاوز المشروطيّة الملازمة لكلّ الخلفيات. إذ ضمن "مرحلة المرأة" يصبح الآخر بالنسبة إلى الأنا في مقام صورة مرآويّة تنجح، بواسطة المعني الذي تقترحه، في تضمين الأنا لأنّها أسبق إلى الإدراك، سواء تعلّق الأمر بسبق خلال زمن الطّفولة أو بالسرعة بعد ذلك في بلوغ حاسة الإدراك. واليوم، وبعد أن صارت الصّورة أصل ذاتها، فإنّها لم تعد مطالبة بالعبور إلى أيّ محلّ كان ولم تعد مطالبة باحترام صلاحية أيّ "يقين إدراكيّ". بل صارت الصّورة مزوّدة بمعدّات بث من شأنها أن تُعفيها من إنتاج المرئية وتساعد في المقابل على معاضدة عملية نفي التّعين الموضعيّ للأماكن والمظاهر، حتّى بات من غير الممكن القول مع "مرلو-بونتي": "مبدئيا، كلّ ما أبصره يندرج ضمن قدراتي (على الأقلّ ضمن قدراتي البصريّة) ويمكن تسجيله في عداد "استطاعتي".

هذا النّقض لعلاقات الصّورة بالقوليّة، اعتبره "بودريار" بداية إنخراطنا ضمن حقبة يسمّيها "مرحلة القيمة الكسريّة". والعلامة الفارقة لهذه المرحلة هو أنّ الإبصار يتحرّر ضمنها من مشروطيّة المرجعيّة وإنّ العلامات في سياقها "تستقلّ عن الأفكار المولّدة لها وعن مفاهيمها وعن ماهيّاتها وعن قيمها وعن إحدائيتها وعن بدايتها ونهايتها. عندها تدخل العلامات في طور تناسخ لا نهائيّ ... ومن المفارقات أنّ كلّ ذلك لا يزيد بها إلّا نجاعة". فهل معنى ذلك أنّه ما عاد بإمكان العين أن تكون العتبة المشتركة بين جماعة ما؟ وهل استفحل الأمر إلى حدّ لم يعد معه من فسحة حتى إلى مثل الاحتجاج الذي صاغه "بّارت" حين قال: "الصورة هي كلّ مساحة يتمّ إقصاء جسدي عنها؟" وهل مفاد كل ما سبق أنّه بات من غير الممكن مواجهة القضايا والمشاكل ببعث "بؤر حضور"؟ أليس من المفارقات أن يطالب "دولوز" من جهة بأن يصبح كتاب الفلسفة ضربا من ضروب الرواية البوليسيّة، ويذعن العالم بأسره، من جهة أخرى، لعملية تهجير واسعة من شأنها لا محالة أن تُحوّل سكنى الإنسان في الأرض إلى وجود هبائيّ!



« Peinture par oubli de soi, et de ce qu'on voit
ou qu'on pourrait voir, peinture de ce qu'on sait,
expression de sa place dans le Monde. »

Henri Michaux, *Emergences - Résurgences*,
Skira, 1993 p103.

الناقد والفنان

يعتبر "Jean-Philippe Domecq" أن ما يميز فنّ العصر الحاضر هو سطوة مبدأ المصادرة على المطلوب، سواء ذلك على مستوى إدراك الفنان لعمله الإبداعي أو على مستوى المنظر الذي يختزل دوره إلى مردّد لتصريحات الفنان. وليضرب مثلاً على ذلك يذكر "Jean-Philippe Domecq" كيف أن الناقد "Didi-Hubermann" اعتمد في مباشرته لرسم الفنان "Frank Stella" على تصريحات الأخير. وهو الأمر الذي استهجنه "Jean-Philippe Domecq" بقوله:

« Frank Stella ayant déclaré: « Toute peinture est un objet, et quiconque s'y implique assez finit par être confronté à la nature d'objet de ce qu'il fait, quoi qu'il fasse. Il fait une chose. Tout cela devrait aller de soi... La seule chose que je souhaite que l'on tire de mes peintures et que j'en tire pour ma part est que l'on puisse voir le tout sans confusion. Tout ce qui est à voir est ce que vous voyez », tout ce que l'exégète trouve à en dire est ceci: « Victoire de la tautologie, donc. L'artiste ne nous parle ici que de « ce qui va de soi ». Que fait-il quand il fait un tableau ? Il « fait une chose ». Que faites-vous quand vous regardez son tableau ? « Il vous suffit de voir ». Et qu'est-ce que vous voyez exactement ? Vous voyez ce que vous voyez, répond-il en dernière instance. Telle serait la signification de l'œuvre, sa simplicité, sa probité en la matière. »¹

لذلك سيقابل "Jean-Philippe Domecq" بين نقد فني ينحو منحى أدبيًا وبين نقد ينحو منحى نظريًا وإرهابيًا. وهو ما دعاه إلى القول:

« Lorsque le théoricien est complètement satisfait par une pièce d'art, il y a lieu de s'inquiéter pour elle, car cela veut dire qu'elle colle exactement aux mots dont il l'entoure. Or, quoi qu'on dise aujourd'hui, une œuvre digne d'attention a toujours outrepassée les commentaires qui l'ont précédée et suivie. Telle est ma définition de la valeur esthétique: non pas prescrite, non pas définie a priori par un contenu, mais par une proportion, une articulation entre le silence de l'œuvre et le discours qui tente de dire ce que recèle ce silence. Cela la critique littéraire est prédisposée à l'approcher, parce que la littérature est trop vouée au concret pour l'occulter théoriquement. »²

ومن أفضل العيّنات المبلورة لصلاحية هذا الرأي قراءة "جان جنييه" لأعمال "رمبرانت" والتي نورد نصّها كاملاً في ما يلي:

LE SECRET DE REMBRANT

Une bonté forte. Et c'est pour aller vite que j'emploie ce mot. Son dernier portrait semble dire plutôt ceci: « Je serai d'une telle intelligence que même les animaux sauvages connaîtront ma bonté. » La morale qui le conduit n'est pas la vaine recherche d'une parure de l'âme, c'est son métier qui l'exige, ou plutôt l'amène avec soi. Il est possible de s'en rendre compte, puisque par une chance presque unique dans l'histoire de l'art, un peintre, qui pose devant le miroir avec une complaisance presque narcissique, va nous laisser, parallèle à son œuvre, une série d'autoportraits ou nous pourrions lire l'évolution de sa méthode et l'action de cette évolution sur l'homme. Ça, ou bien l'inverse.

Dans les tableaux peints avant 1642, Rembrandt est comme amoureux du faste, mais d'un faste qui n'est pas ailleurs que dans la scène représentée. La somptuosité, elle est – portraits d'orientaux, scènes bibliques- dans la richesse des décors, des accoutrements ; Jérémie porte une très jolie robe, il pose son pied sur un riche tapis, sur le rocher les vases sont en or, c'est visible. On sent Rembrandt heureux d'inventer ou de représenter une richesse conventionnelle, comme heureux de peindre cette extravagante *saskia en flore*, ou lui même avec Saskia sur ses genoux, magnifiquement vêtus, levant son verre. Bien sûr, dès sa jeunesse, il a peint des humbles de condition – souvent en les parant d'oripeaux luxueux – mais il semble que Rembrandt ait rêvé le faste, en même temps que sa prédilection semblait aller à l'humilité visages. Une sensualité – sauf à de rare exceptions- qui afflue dans sa main quand il va peindre une étoffe – par exemple- s'en retire dès qu'il touche au visage. Même jeune, il aura préféré des visages des visages travaillés par l'âge.

Par sympathie peut être, par goût de la difficulté de peindre (ou la facilité), par le problème proposé par un visage d'aïeul ? qui sait ? Mais ses visages sont alors acceptés dans leur « pittoresque ». Il les peint avec goût, finesse, mais même celui de sa mère, sans amour. Les rides sont scrupuleusement notées, les pattes d'oie, les plis de la peau, les verrues, mais ils ne se prolongent pas à l'intérieur de la toile, ils ne sont pas nourris par la chaleur qui vient d'un organisme vivant ; ils sont ornement. Ce sont les deux portraits de Mme Trip (National Gallery), ces deux têtes de vieilles, qui se décomposent, qui pourrissent sous nos yeux, qui sont peints avec le plus grand amour. Il faudra plus loin que je dis pourquoi j'emploie ce mot quand la méthode du peintre devient si cruelle. Ici, la décrépitude n'est plus déplorée et restituée comme un pittoresque, mais comme une chose aussi aimable que n'importe quoi. Qu'on débarbouille *Sa mère lisant*, sous les rides on retrouvera les charmante jeune fille qu'elle continue d'être. On ne débarbouillera pas de sa décrépitude Mme Trip, elle n'est que cela, qui apparaît dans toute sa force. C'est là. Éclatant. Évidemment d'une évidence qui crève le voile du pittoresque.

Agréable à l'œil ou non, la décrépitude est, donc belle. Et riche de ... vous avez déjà eu une plaie. Au coude par exemple, qui s'est envenimée ? Il y a de la croûte. Avec vos ongles, vous soulevez. Dessous, les filaments de pus qui nourrissent cette croûte se continuent très loin ... Parbleu, c'est tout l'organisme qui est au travail pour cette plaie. Chaque centimètre carré d'un métacarpe ou d'une lèvre de Mme Trip, c'est pareil. Qui a réussi cela ? Un peintre qui n'a voulu rendre que ce qui est, et qui, en le peignant avec exactitude, ne pouvait qu'en rendre toute la force – donc la beauté ? Ou bien, c'est un homme qui, ayant compris – à force de méditation ? – que tout ayant sa dignité, il doit s'attacher plutôt à signifier ce qui semble en être dépourvu ?

On l'a écrit : Rembrandt, au contraire de Hals, par exemple, savait mal saisir la ressemblance de ses modèles ; autrement dit, voir la différence entre un homme et un autre. S'il ne voyait pas, c'est peut être qu'elle n'existe pas ? Ou qu'elle est un trompe-l'œil ? Ses portraits, en effet, nous livrent rarement un trait de caractère : l'homme qui est là n'est, *a priori*, ni veule, ni lâche, ni grand, ni petit, ni bon, ni méchant : il est capable, à tout instant, d'être cela. Mais jamais n'apparaît le trait caricatural apporté par un jugement préalable. Jamais non plus, comme chez Franz Hals, la pétillante, mais fugitive humeur : elle y est possible pourtant, mais comme le reste.

Sauf Titus – c'est son fils- souriant, pas un visage qui soit serin. Tous semblent contenir un drame extrêmement lourd, épais,. Les personnages, presque toujours, par leurs attitudes ramassées, rassemblées, sont comme une tornade pendant une seconde tenue en respect. Ils contiennent un destin très dense, exactement évalué par eux, et que, d'un moment à l'autre, ils vont « agir » jusqu'au bout. Tandis que le drame de Rembrandt semble n'être que son regard sur le monde. Il veut savoir de quoi il retourne, pour s'en délivrer. Ses figures, toutes, connaissent l'existence d'une blessure, et elles s'y réfugient. Rembrandt sait qu'il est blessé, mais il veut guérir. D'où cette impression de vulnérabilité quand nous regardons ses autoportraits, et l'impression de force confiante quand nous sommes en face des autres tableaux.

Sans aucun doute, cet homme, bine avant sa maturité, avait reconnu a dignité de tout être et de tout objet, même des plus humbles, mais ce fut d'abord comme par une sorte d'attachement sentimental à son origine. Dans ses dessins, la délicatesse avec laquelle il traite les attitudes les plus familières n'est pas exemples de sentimentalité. En même temps, sa sensualité naturelle, avec son imagination, lui fit désirer le luxe et rêver le faste.

La lecture de la bible exalte son imagination : architecture, vases, armes, fourrures, tapis, turbans... c'est l'Ancien Testament surtout qui l'inspire et sa théâtralité. Il peint. Il est célèbre. Il s'enrichit. Il est fier de sa réussite. Saskia est couverte d'or et de velours... Elle meurt. S'il ne reste plus que le monde, et peinture pour l'aborder, le monde n'a plus – ou plus justement n'est plus – qu'une seule valeur. Et ceci n'est rien de plus que cela, ni rien de moins.

Mais on ne se défait pas du jour au lendemain de tant d'habitudes mentales ni de tant de sensualité. Il semble qu'il va pourtant, peu à peu, essayer de s'en débarrasser, mais non en les rejetant : en les transformant, afin que cela serve. Le faste, il y tient encore – je parle d'un faste imaginaire, rêvé – et à une certaine théâtralité. Pour s'en défendre, il leur fera subir un curieux traitement : à la fois, il va exalter les somptuosités conventionnelles et à la fois les dénaturer de telle façon qu'il sera impossible des les identifier. Il ira plus loin. Cet éclat qui les fait paraître précieux, il va le faire passer dans les matières les plus misérables, si bien que tout sera confondu. Rien ne sera plus ce qu'il paraît, mais ce qui va, sourdement, illuminer la plus humble matière, c'est bien le feu pas encore éteint d'un vieux goût du faste qui, au lieu d'être sur la toile et l'objet représenté, sera mis dedans.

Rembrandt ? Sauf dans quelques portraits fanfarsons, tout relève, dès sa jeunesse. Un homme inquiet, à la poursuite d'une vérité qui le fuit. L'acuité de son œil n'est pas entièrement expliquée par la nécessité de fixer le miroir. Quelque-fois même, il a l'air presque méchant (rappelons- nous qu'il va jusqu'à payer pour faire mettre un créancier en tôle !), vaniteux (l'arrogance de la plume d'autruche sur le chapeau en velours... et les colliers d'or...), peu à peu, la dureté du visage va s'atténuer. Devant le miroir, la complaisance narcissique, est devenue inquiétude et recherche passionnée, puis tremblante.

Depuis quelque temps, il vit avec Hendrijke, et cette merveilleuse femme (ceux de Titus mis à part, seuls les portraits d'Hendrijke sont comme pétris de la tendresse même et de la reconnaissance du vieil ours sublime) doit à la fois combler sa sensualité et son besoin de tendresse. Dans ses derniers autoportraits, on ne lira plus aucune indication psychologique. Si l'on y tient, on pourrait y voir passer comme un air de bonté. Ou de détachement ? Ce qu'on voudra, ici c'est pareil.

Vers la fin de sa vie, Rembrandt devint bon. Soit qu'elle le rétracte, le brise ou le masque, entre le monde la méchanceté fait écran. La méchanceté, mais toute forme d'agressivité, et tout ce que nous nommons traits de caractère, nos humeurs, nos désirs, l'érotisme et les vanités. Crève donc l'écran pour voir s'approcher le monde ! Mais cette bonté – ou si l'on veut détachement – il ne l'avait pas recherché e pour observer une règle morale, ni religieuse (c'est dans ses seuls moments d'abandon qu'un artiste peut avoir la foi, s'il la jamais) ni pour gagner quelques vertus. S'il fait passer au feu ce qu'on peut nommer ses caractères, c'est afin d'avoir du monde une vision plus pure et faire par elle une œuvre plus juste. Je suppose qu'au fond il se foutait d'être bon ou méchant, coléreux ou patient, rapace ou généreux ... Il fallait n'être plus qu'un regard et une main. De surcroît, et par ce chemin égoïste, il devait gagner – quel mot !- cette sorte de pureté, si évidente dans son dernier portrait qu'elle en est presque blessante. Mais c'est bien par le chemin étroit de la peinture qu'il y arrive

Si je savais, schématiquement, grossièrement, rappeler cette démarche – une des plis héroïques des temps modernes – je dirais qu'en 1642 – mais l'homme n'était déjà pas banal – le malheur surprend, désespère un jeune ambitieux, plein de talent, mais plein aussi de violence, de vulgarités et d'esquisses délicatesses.

Sans espoir de voir un jour le bonheur réapparaître, avec un effort terrible, il va essayer, puisque seule la peinture demeure, de détruire dans son œuvre et en lui –même tous les signes de l'ancienne vanité, signes aussi de son bonheur et de ses rêves. A la fois, il veut, puisque c'est le but de la peinture,

représenter le monde, et à la fois le rendre méconnaissable. S'en rend-il compte tout de suite ? Cette double exigence l'amène à donner à la peinture comme matière une importance égale à ce qu'elle doit figurer, puis peu à peu, cette exaltation de la peinture, comme elle ne peut être menée abstraitement (mais la manche, dans la fiancée juive, est un tableau abstrait) le conduit à l'exaltation de tout ce qui sera figuré, que pourtant il veut rendre non identifiable.

Cet effort l'amène à se défaire de tout ce qui en lui pourrait le ramener à une vision différenciée discontinue, hiérarchisée du monde : une main un visage, un visage un coin de table un bâton, un bâton une main, une main une manche... et tout cela, qui peut-être vrai chez d'autres peintres - mais lequel, à ce point, a fait perdre à la matière son identité pour mieux l'exalter ? - tout cela, dis-je, renvoie d'abord à la main, à la manche, puis à la peinture, sans doute, mais à partir de cet instant, sans cesse de l'une à l'autre, et dans une poursuite vertigineuse, vers rien.

Et elles y sont passées aussi, la théâtralité, la somptuosité conventionnelle : mais elles ne servent plus, brûlées, consumées, qu'à la solennité !

Vers les années 1666 à 1669 il devait y avoir à Amsterdam autre chose que les tableaux d'un vieil escroc (si c'est vrai l'histoire des planches à graver reprises ?) et que la ville. Il y avait ce qui restait d'un personnage réduit à l'extrême, presque complètement disparu, allant du lit au chevalet, du chevalet au chiottes - ou il devait encore griffonner avec ces ongles sales - et cela qui restait ne devait guère être autre chose qu'une cruelle bonté, proche, pas loin de l'imbécillité. Une main crevassée qui tenait des pinceaux trempés dans du rouge et du brun, un œil posé sur les objets, rien que ça, mais l'intelligence qui liait l'œil au monde était sans espoir.

Sur son dernier portrait, il se marre doucement. Doucement. Il sait tout ce qu'un peintre peut apprendre. Et d'abord ceci (enfin, peut-être) que le peintre est tout entier dans le regard qui va de l'objet à la toile, mais surtout dans le geste de la main qui va de la petite mare de couleur à la toile.

Le peintre est là rassemblé, dans le cheminement tranquille, sur, de la main. Plus que ça au monde : ce tranquille va-et-vient frissonnant en quoi se sont changés tous les fastes, les somptuosités, toutes les hantises. Légalement, il n'a plus rien. Grâce à un jeu d'écriture, toute est entre les mains d'Hendrijke l'Admirable et entre les mains de Titus. Rembrandt ne possédera même plus les toiles qu'il peindra.

Un homme vient de passer tout entier dans son œuvre. Ce qui reste de lui est bon pour la voirie, mais avant, mais juste avant, il doit encore peindre le retour de l'enfant prodigue. Il meurt avant d'avoir eu la tentation de faire le pitre.

JEAN GENET, *Le secret de Rembrandt*, in O.C., t. V, Gallimard, 1979, pp. 31-38.

الواقعية في الفن

نورد في ما يلي نصّ الرسالة التي كتبها "بارت" جواباً على رسالة كان قد تلقّاها من "كامو" ومحورها الأساسي الواقعية في الفن.

Réponse de Roland Barthes à Albert Camus

Paris, le 4 février 1955.

Cher monsieur,

Je vous remercie des observations que vous avez bien voulu faire au sujet de ma critique de La Peste. Elles ne me détournent pas de mon point de vue, mais du moins me permettent-elles de mieux situer le débat qui nous a opposés.

Je pense que nous pourrions être d'accord pour résumer ce débat de la façon suivante : le romancier a-t-il le droit d'aliéner les faits de l'histoire ? Est-ce qu'une peste peut équivaloir, je ne dis pas à une occupation, mais à l'Occupation ?

Tout votre livre, l'épigraphe que vous lui avez donnée, vos explications même conduent à ce droit : il se confond justement à vos yeux avec le rejet du réalisme en art, auquel, précisez-vous, vous ne croyez pas.

Or, pour moi, j'y crois ; ou du moins (car ce mot réalisme a une hérédité bien lourde), je crois à un art littéral où les pestes ne sont rien d'autre que des pestes, et où la Résistance, c'est toute la Résistance.

Je vois, pour ma part, dans cet art littéral, le seul recours possible contre une morale formelle, propre selon moi à détourner de l'essentiel des faits, le seul respect possible d'une Histoire, dont les maux ne sont remédiables que si on les regarde dans leur propriété absolue, et non comme des symboles ou des germes possibles d'équivalence.

Vous me demandez de dire au nom de quoi je trouve la morale de La Peste insuffisante. Je n'en fais aucun secret, c'est au nom du matérialisme historique : j'estime une morale de l'explication plus complète qu'une morale de l'expression. Je l'aurais dit plus tôt si je ne craignais toujours d'être bien prétentieux en me réclamant d'une méthode qui exige beaucoup de partisans.

Ce que j'ai contesté, c'est donc un système, non une personne ou un talent. Je vous prie de ne pas douter des sentiments d'estime et d'admiration que j'éprouve pour votre personne et votre œuvre.

فهرس الموضوعات

5.....	المنصب الملتبس للإستطيقا.....
11	القسم الأول: إستطيقا اللامنقسم.....
13	— الفظيع: من التصادم إلى التّعقد، د. رجاء بن سلامة
22	— الدوامة، د. جلال الدين سعيد
27	— هيرقليطس، نيتشه
34	— مسرح القسوة، أنتونان أرتو
42	— La passion du dehors، بلانشو
50	— الإيروسية، جورج باتاي
64	— الكتابة السينمائية، بيير مايو
87	القسم الثاني: إستطيقا المنقسم
88	— محاوره إيون، أفلاطون
101	— الفوز بالسعادة، برتراند رسل
108	— مصادر الرّخفة، نجيب لوقا
116	— التّقد الفتي، جيروم ستولنيتز
126	— نظرية التصوير، ليوناردو دافنشي
141	— JEAN-LUC HENNING، Bain
150	— Art / Design، مارك لوبوط
161	— الفنّ في العصر الحديث، جان ماري شيفر
175	— حاشية ختامية
186	ملحق: النّاقد والفنّان
190	ملحق: الواقعية في الفنّ
191	فهرس الموضوعات

المغاربة للطباعة والنشر والإحصاء

الهاتف : 718.271 / الفاكس : 718.263

من خلال النصوص

يكشف هذا الكتاب مسألة هامة هي: مسألة أطراد تراجع مجال
الحضور الحسي في العالم. إذ من المعلوم أنه كلما تحقق تقدم مسا في مجال
معين إلا وأصبح الإنسان يعتمد على وسيط تقني عند أداء وظيفة حيوية
كانت قبل ذلك تتحقق بشكل مباشر. وقد يرد ذلك من حظ الدجاعة
ولكنه في المقابل ينهك ويضعف البعد الدوقي الملائم للإستيفي والطبيعي.
ويلاحظ الكتاب أن تعاظم اعتماد الإنسان على هذه الوسائط أوقعه
تحت سطوتها وهو ما أدى إلى نقل حضور الإنسان من العالم إلى عالم مضاد
للعالم (عالم بلا لبس، بلا حسارة، ولا يشمل المباشرة...)
ولقد أفرد الكتاب منزلة خاصة "للمرأة" معتبرا إياها الوسيط الذي
بلغ اعتماد الإنسان عليه في إدراكه لنفسه وللعالم درجة الأرقمان. وهو ما
يتجلى في شمولية حضور الصورة وفي عمومية الوقائع المرآوية لكل الأصعدة
الاجتماعية.